ДАНИИЛ ХАРМС

Александр Кобринский

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

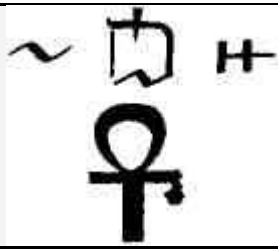
SHOUT
SHARE
IT

- Даниил Хармс
  -
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - Глава первая
  - Глава вторая
  - Глава третья
  - Глава четвертая
  - Глава пятая
  - Глава шестая
  - Глава седьмая
  - Глава восьмая
  - Глава девятая
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДАНИИЛА ХАРМСА[35]
  - КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27

- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35

Даниил Хармс

Даниил Хармс (Ювачев) (1905—1942) — выдающийся поэт и писатель, основатель литературного сообщества ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»), прошедший путь от словотворческой «зауми» к произведениям, воплощавшим глубинную абсурдность человеческого существования. Абсурдной казалась вся его жизнь, сотканная из парадоксов: застенчивый донжуан, безукоризненно вежливый зачинщик скандалов, детский писатель, не любивший детей. Эти противоречия выводили из себя не только коллег по писательскому цеху, но и власть, которая всячески преследовала Хармса, отказывая ему в праве заниматься литературой. После ареста и трагической гибели его произведения много лет были запрещены, затем распространялись подпольно, и только в 1980-е годы началось их широкое издание и изучение. Сегодня творчество Хармса широко известно как в России, так и за рубежом, однако его биография по-прежнему хранит немало загадок. Новым этапом на пути ее исследования является первая полная биография писателя, написанная доктором филологических наук, знатоком творчества обэриутов Александром Кобринским. Без сомнения, ее с интересом прочтут как те, кто хорошо знаком со стихами и прозой Хармса, так и те, кому еще только предстоит узнать и полюбить их.



Жизнь замечательных людей ®

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким

ВЫПУСК

1317

(1117)

Александр Кобринский

ДАНИИЛ ХАРМС

МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Несколько разных ипостасей творчества Даниила Хармса определили на долгие годы смену акцентов в восприятии его произведений как в нашей стране, так и за рубежом. Несколько десятилетий начиная с середины 1950-х годов, то есть с того момента, как был снят запрет на его имя, целые поколения жителей СССР росли на его детских стихах и рассказах, которые вновь стали издаваться большими тиражами. Имя Хармса было неразрывно связано в сознании советских читателей с детской литературой и ассоциировалось прежде всего с такими известными всем произведениями, как «Иван Топорыжкин», «Миллион», «Несчастная кошка» и т. д. Только чуть позже, с конца 1960-х, в самиздат начинают проникать его неопубликованные взрослые произведения, его начинают печатать (как правило, по искаженным спискам) на Западе, предпринимаются попытки опубликовать что-то и на родине.

За редким исключением практически все советские публикации недетских текстов Хармса до конца 1980-х годов представляли собой вырванные из контекста рассказы, в которых доминировала «смешная» сторона. Достаточно посмотреть, в каких изданиях они появлялись: «Крокодил», шестнадцатая (юмористическая) страница «Литературной газеты» и т. п. Акцент делался на «забавном» абсурде, на смешных ситуациях. С этого момента в сознании массового читателя утверждается образ Хармса-юмориста. Созданный В. Абрамкиным и активно расходившийся в самиздате сборник Хармса не мог изменить этого в силу ограниченности «тиража»; кроме того, произведения в нем были разбросаны, оторваны от контекста, лишены комментариев.

На самом деле, в произведениях Хармса смешное, конечно, присутствует. Детские стихи и рассказы для него были не только способом заработка, но и неотъемлемой (хотя и достаточно периферийной) частью творчества. Юмор, фокусы, розыгрыши, конструирование смешных ситуаций также были частью его жизни. Более того, по воспоминаниям многих знавших его людей, Хармс любил при знакомстве ошарашивать человека «абсурдным» вопросом и следить за его реакцией. Зачастую эта реакция и определяла весь дальнейший ход его общения с этим человеком на годы.

Однако наряду с внешней стороной Хармса-человека и Хармса-писателя была и другая, глубоко спрятанная от посторонних, которая открывается лишь при внимательном

прочтении его произведений, а также при изучении дневников и записных книжек, опубликованных только недавно. Перед нами предстает очень ранимый, мнительный, суеверный и одновременно глубоко верующий человек, который подбирает себе маски и позы, которым старается соответствовать в жизни. Иногда его внутреннее самоощущение почти совпадало с выбранной маской, а иногда разрыв между ними доходил до угрожающих величин. В дневниковых записях Хармс не щадил себя, был предельно откровенен с самим собой, и мир, который открывается нам в них, — очень сложный, неоднозначный, легко допускающий смешение юмора и трагизма, игры и пафоса.

Таким же сложным при ближайшем рассмотрении оказывается и его творчество. Абсурдные сюжетные ходы, которые на первый взгляд представляются смешными, в контексте всего его творчества приобретают иной, трагический оттенок. В них прочитываются и извечное бессилие личности в атмосфере полного социального абсурда, которая сложилась в СССР в 1930-е годы, и полная невозможность понимания другого, и сведение представлений о личности к набору функциональных операций. Отсюда и появление знаменитого персонажа хармсовской прозы 1930-х годов. Это, конечно, не личность, да и вообще не человек, — это набор знаков и признаков, каждый из которых легко уничтожается, словно стирается резинкой. Неожиданно оказывается, что этическая проблематика в текстах Хармса почти полностью заменена общефилософской. Читатель, посмеявшийся над несуществующим рыжим человеком, у которого, как выясняется, нет ни глаз, ни ушей, ни даже волос, оказывается вынужденным задуматься о базовых категориях логики (причинно-следственные отношения), о проблемах существования и несуществования — в языке и в реальности. Этот второй — глубинный и серьезный — пласт хармсовского текста почти всегда сознательно завуалирован легким, порой даже инфантильным стилем повествования.

Несмотря на то, что Хармс не получил высшего образования, он очень много читал, слушал лекции крупнейших филологов своего времени, и его произведения не могут быть адекватно восприняты без учета огромного количества отсылок, аллюзий, словесных и сюжетных цитат из русской и мировой литературы. Записные книжки Хармса пестрят длинными списками прочитанного и предназначенного к прочтению, а еще в середине 1920-х годов он выучил наизусть большое количество стихотворений современных ему русских поэтов, с которыми выступал перед слушателями.

Поэтому, читая Хармса, важно помнить, что он крайне

негативно относился к творчеству Льва Толстого, но к его «уходу» в 1910 году питал уважение; что он считал лучшими писателями русской литературы Гоголя и Пушкина, одновременно высмеивая тот «пушкинский» психоз, который овладел советским обществом в 1937 году, когда отмечалось столетие смерти поэта. Невозможно не видеть и переклички Хармса с Достоевским. Но его записные книжки дают нам и новый неожиданный материал для раздумий — так, например, лучшим рассказом, написанным на русском языке, он считал рассказ А. Куприна «Штабс-капитан Рыбников».

Примерно с конца 1980-х годов, когда в России началась массовая публикация произведений Хармса, стало ясно, что это далеко не только детский поэт, каким его знали читатели, и вовсе не юморист, которым его представляли советские издания, а писатель первого ряда русской литературы, открывший в ней вместе со своим другом Александром Введенским новое направление, предвосхитившее европейскую «литературу абсурда», получившую развитие уже после Второй мировой войны. Сейчас о творчестве Хармса написаны монографии — как на русском, так и на иностранных языках, — защищены многочисленные диссертации, а сами его произведения переведены на многие десятки языков. Характерно и то, что его изучают не только литературоведы, но и философы, логики, культурологи, лингвисты, искусствоведы.

В этой ситуации представляется чрезвычайно важным создание биографии Хармса, которая, с одной стороны, опиралась бы на его собственные дневники и записи, с другой — на мемуары современников, с третьей — была бы связана с эволюцией его творческого пути, с четвертой — оказалась бы спроецирована на литературную и культурную жизнь Ленинграда и всего СССР в контексте исторических событий XX века. Такая биография послужила бы преодолению изолированного восприятия писателя, создала бы цельное представление о нем как о человеке и творце. Конечно, настоящая работа не может считаться вполне удовлетворяющей этим требованиям, но определенным шагом на этом пути она, видимо, является.

Автор рад выразить благодарность всем, кто оказывал ему разнообразную помощь в процессе написания этой книги, прежде всего — Алексею Дмитренко, Михаилу Люстрову, Михаилу Мейлаху, Валерию Сажину, сотрудникам различных архивов и рукописных отделов, особенно РО ИРЛИ, ОР ГНБ и РГАЛИ.

Александр Кобринский

Глава первая
ОТ ЮВАЧЕВА К ХАРМСУ

Даниил Хармс любил рассказывать о своем рождении.

В рассказе 1937 года он рисовал этот процесс так:

«Я родился в камыше. Как мышь. Моя мать меня родила и положила в воду. И я поплыл. Какая-то рыба, с четырьмя усами на носу, кружилась около меня. Я заплакал. И рыба заплакала. Вдруг мы увидели, что плывет по воде каша. Мы съели эту кашу и начали смеяться. Нам было очень весело...»

А вот другой вариант того же процесса — из рассказа 1935 года:

«...Мой папа женился на моей маме в 1902 году, но меня мои родители произвели на свет только в конце 1905 года, потому что папа пожелал, чтобы его ребенок родился обязательно на Новый год. Папа рассчитал, что зачатие должно произойти 1-го апреля и только в этот день подъехал к маме с предложением зачать ребенка.

Первый раз папа подъехал к моей маме 1-го апреля 1903-го года. Мама давно ждала этого момента и страшно обрадовалась. Но папа, как видно, был в очень шутливом настроении и не удержался и сказал маме: „С первым апрелем!“

Мама страшно обиделась и в этот день не подпустила папу к себе. Пришлось ждать до следующего года.

В 1904 году, 1-го апреля, папа начал опять подъезжать к маме с тем же предложением. Но мама, помня прошлогодний случай, сказала, что теперь она уже больше не желает оставаться в глупом положении, и опять не подпустила к себе папу. Сколько папа ни бушевал, ничего не помогло.

И только год спустя удалось моему папе уломать мою маму и зачать меня.

Итак мое зачатие произошло 1-го апреля 1905 года.

Однако все папины расчеты рухнули, потому что я оказался недоноском и родился на четыре месяца раньше срока.

Папа так разбушевался, что акушерка, принявшая меня, растерялась и начала запихивать меня обратно, откуда я только что вылез.

Присутствующий при этом один наш знакомый, студент Военно-медицинской академии, заявил, что запихать меня обратно не удастся. Однако несмотря на слова студента, меня все же запихали, но, правда, как потом выяснилось, запихать-то запихали, да второпях не туда.

Тут началась страшная суматоха.

Родительница кричит: „Подавайте мне моего ребенка!“ А ей отвечают: „Ваш, — говорят, — ребенок находится внутри вас“. — „Как! — кричит родительница. — Как ребенок внутри меня, когда я его только что родила?!“

„Но, — говорят родительнице, — может быть, вы ошибаетесь?“ — „Как, — кричит родительница, — ошибаюсь?! Разве я могу ошибаться?! Я сама видела, что ребенок только что вот тут лежал на простыне!“ — „Это верно, — говорят родительнице, — но, может быть, он куда-нибудь заполз“. Одним словом, и сами не знают, что сказать родительнице.

А родительница шумит и требует своего ребенка.

Пришлось звать опытного доктора. Опытный доктор осмотрел родительницу и руками развел, однако все же сообразил и дал родительнице хорошую порцию английской соли. Родительницу пронесло, и таким образом я вторично вышел на свет.

Тут опять папа разбушевался, — дескать, это, мол, еще нельзя назвать рождением, что это, мол, еще не человек, а скорее наполовину зародыш, и что его следует либо опять обратно запихать, либо посадить в инкубатор.

И вот, посадили меня в инкубатор».

А далее следовало продолжение под названием «Инкубаторный период»:

«В инкубаторе я просидел четыре месяца. Помню только, что инкубатор был стеклянный, прозрачный и с градусником. Я сидел внутри инкубатора на вате. Больше я ничего не помню.

Через четыре месяца меня вынули из инкубатора. Это сделали как раз 1-го января 1906 года. Таким образом, я как бы родился в третий раз. Днем моего рождения стали считать именно 1-ое января».

В последнем рассказе, несмотря на его шуточный характер, Хармс почти точно указал дату своего рождения. Он родился 30 декабря (по старому стилю — 17 декабря) 1905 года — то есть всего на два дня раньше, чем указано в «Инкубаторном периоде», в Санкт-Петербурге, на Глинской улице, дом 1 (Казачий плац).

Его отец, Иван Павлович Ювачев, был личностью крайне незаурядной. Родился он 23 февраля 1860 года в Санкт-Петербурге в большой и небогатой семье дворцового полотера. В 1874 году окончил Петербургское Владимирское уездное училище. В 1874—1878 годах учился в Техническом училище Морского ведомства в Кронштадте на штурманском отделении. По окончании был произведен в мичманы корпуса флотских штурманов и в этом качестве в 1878 году участвовал в штурме турецкой крепости Батум.

В 1882 году Ювачев, который тогда служил в Николаеве, познакомился с офицером-артиллеристом Михаилом Ашенбреннером, который вовлек его в революционный кружок. «Я очень скоро сошелся с Михаилом Юрьевичем, — вспоминал впоследствии Ювачев, — и по его предложению собрал кружок из морских офицеров Черноморского флота». Этот кружок считался частью военной организации «Народной воли», которая после убийства Александра II намеревалась сделать то же самое с его наследником и совершить, наконец, долгожданную революцию.

Осенью 1882 года Ювачев был переведен на Балтийский флот и поступил в Петербургскую морскую академию. 13 августа 1883 года был арестован. В 1884 году на «процессе 14-ти» (он был одним из шести обвинявшихся по нему офицеров) восьми подсудимым, в том числе и ему, был вынесен смертный приговор, но казнили только двоих — Штромберга и Рогачева. Ювачеву в числе других смертная казнь была заменена 15-летней каторгой.

Четыре года он находился в знаменитой Шлиссельбургской крепости. Именно там началось его духовное перерождение: из пламенного революционера И. П. Ювачев превратился в глубоко верующего, религиозного человека. Он стал совершенствовать свое знание греческого языка и даже попытался сделать новый перевод Евангелия. Вера Фигнер писала: «Политические убеждения Ювачева за год заточения совершенно изменились: из борца, завоевателя свободы насильственным путем он превратился в миролюбца в духе Толстого». Не случайно позже он выбрал себе и значимый псевдоним: «Миролюбов».

Обрадованное таким превращением революционера тюремное начальство даже предлагало Ювачеву постричься в монахи, однако он ответил отказом, ссылаясь на то, что не считает себя достойным этой стези.

Весной 1887 года Ивана Павловича отправляют в Москву, а оттуда в Одессу. Летом в трюме парохода «Нижний Новгород» его везут для отбывания каторги на остров Сахалин, куда он прибывает в сентябре.

Надо сказать, что, хотя по приговору ему были определены каторжные работы, на Сахалине каторги как таковой не существовало. Сахалин стал местом отбывания наказания каторжных всего 12 лет назад, по закону 1875 года, — и был фактически территорией ссылки, поскольку никаких тяжелых работ на острове не имелось. Сразу же, в сентябре 1887 года, Ювачева определили в селение Рыковское, где он сначала был плотником, а затем — с 1888 года — фактическим заведующим метеостанцией. В этом качестве он занимался обследованием берегов Татарского пролива, составил морскую карту западного

берега Сахалина. Именно в Рыковском Ювачев встретился с прибывшим на Сахалин А. П. Чеховым. Впоследствии в десятой главе книги «Остров Сахалин» Чехов напишет о нем теплые строки: «В Рыковском есть школа, телеграф, больница и метеорологическая станция имени М. Н. Галкина-Враского, которою неофициально заведует привилегированный ссыльный, бывший мичман, человек замечательно трудолюбивый и добрый; он исправляет еще также должность церковного старосты». Ювачев имел возможность публиковать свои метеорологические наблюдения; так, к примеру, был издан «Краткий обзор погоды в селении Рыковском на острове Сахалине в 1894 г.», а в таганрогском музее Чехова имеется работа «Свод метеорологических наблюдений в сел. Рыковское на о. Сахалине» (1894) с дарственной надписью: «Многоуважаемому автору книги „Остров Сахалин“ Антону Павловичу Чехову от Ив. П. Ювачева». В 1893 году Чехов сделал Ювачева прототипом революционера — героя своего «Рассказа неизвестного человека».

Надо сказать, что обычно ссыльнокаторжным не разрешали встречаться с людьми, приезжавшими на Сахалин из столиц, но для Ювачева было сделано исключение из-за его «примерного поведения», которым он отличался еще в Шлиссельбурге. По этой же причине ему разрешили работать по специальности. В конце концов, «каторжная» жизнь Ювачева на острове сложилась так, что в 1891 году он стал капитаном первого сахалинского парохода «Князь Шаховской», на котором также проводил научные изыскания.

Там же, на Сахалине, Ювачев влюбился в Марию Антоновну Кржижевскую, приехавшую добровольно работать на остров и желавшую «умереть с каторжными». Она работала акушеркой и фельдшерицей, а затем стала официальной заведующей метеорологической станцией, на которой Ювачев работал. «Мне кажется, я любил ее и любил искренно, даже страстно», — записал он вскоре после того, как она скончалась от чахотки.

В 1895 году ему разрешили уехать с острова — это был первый случай освобождения с Сахалина политического заключенного. Ювачев переезжает во Владивосток, где живет два года. В 1897 году он возвращается в Европейскую Россию, живет сначала в Любани, затем получает разрешение переехать в Санкт-Петербург. В 1899 году ему окончательно возвращают все гражданские права.

С 1897 года Ювачев начал сотрудничать в журнале «Исторический вестник». В первых семи книгах этого журнала за 1900 год публикуются его воспоминания «Восемь лет на Сахалине» (в 1901 году книга вышла отдельным изданием).

Побывал он и в паломничестве в Палестине, очерки о котором публикуются в «Историческом вестнике» в 1902 году (отдельное издание — 1904 год). За свои научные труды И. П. Ювачев был избран членом-корреспондентом Главной физической обсерватории Академии наук.

И. П. Ювачев был человеком чрезвычайно интересным, притягивавшим к себе людей. В январе 1901 года, когда он находился в Ташкенте, с ним познакомился путешествующий Максимилиан Волошин. Восхищенный личностью Ювачева, Волошин 17 января пишет матери: «Он какой-то совсем удивительный человек — примиренный, ровный — в типе Достоевского и религиозный. Статьи его очень стоит прочесть. Он тут тоже „техником“ и на изысканиях. Мы с ним видимся почти каждый день и ведем бесконечные разговоры». 4 февраля он снова пишет матери о Ювачеве: «Я приеду с Ювачевым и он остановится на несколько дней в Москве, и я вас тогда непременно познакомлю с ним. Он удивительно интересный и удивительно хороший человек. В нем какая-то удивительная уравновешенность и примиренность, которая особенно поражает после его рассказов о тех ужасах, которые он переиспытал за 4 года в Шлиссельбурге и за 8 лет на каторге. Положим, он сам не любит это говорить и говорит очень редко об этом. Он глубоко религиозен, до экстаза, но и это в нем как-то очень уравновешенно и не поражает. Вообще это очень интересный и симпатичный человек во всех отношениях, и мне ужасно интересно, какое впечатление произведет он на вас».

В феврале того же 1901 года И. П. Ювачев вместе с М. Волошиным выехал из Ташкента и через Самарканд, Ашхабад, Красноводск, Баку прибыл в Тифлис. Проехав по Военно-Грузинской дороге, они 4 марта приехали в Москву, где Волошину нужно было, в частности, получить свои документы в канцелярии университета.

В 1902 году Ювачев знакомится с Надеждой Ивановной Колюбакиной, которой тогда было 33 года. Судя по всему, знакомство это произошло при посредничестве княжны М. М. Дондуковой-Корсаковой, с которой он, видимо, познакомился еще в Шлиссельбурге. Княжна давно занималась благотворительностью — в частности, она посещала Петропавловскую и Шлиссельбургскую крепости, где помогала узникам деньгами, продуктами, вещами, поддерживала их дух, ходатайствовала за них перед начальством. Она входила в Санкт-Петербургский дамский благотворительно-тюремный комитет, под патронажем которого существовало «Убежище принцессы Ольденбургской» для женщин, освободившихся из тюремного

заключения. В этом убежище Надежда Ивановна тогда работала заведующей прачечной (позже она стала заведовать всем заведением). Через год, 16 апреля 1903 года, состоялось ее венчание с Иваном Павловичем.

Уже в январе 1904 года рождается их первый сын, которого назвали Павлом. Прожил он только один месяц. В его смерти Надежда Ивановна винила себя. «Мне трудно быть покойной, — писала она мужу, — зная, что я сама сгубила нашего крошку, не могу примириться с этой мыслию».

С 1903 года Иван Павлович устраивается на службу в Управление государственными сберегательными кассами. Работа была связана с ревизиями, а следовательно — и с многочисленными поездками. Вот почему родившийся в декабре 1905 года второй сын Даниил видел отца весьма нечасто. Даже имя, которое следовало дать сыну, Ювачев диктовал по телефону. Вторая жена Хармса Марина Малич впоследствии вспоминала со слов мужа:

«Даня рассказывал мне такую историю. Отец его был приглашен на финку[1] к Толстым. Мать Дани ‹…› была на сносях, ждала ребенка. Иван Павлович позвонил ей по телефону из Ясной Поляны и кричал довольно громко, потому что такие были телефоны и только так его было слышно. Он сказал: „Будь осторожнее, роды уже близко. Ты разрешишься 30 декабря. И родится мальчик. Назовем его Даниилом“. Жена что-то возражала. Но он ее оборвал: „Никаких разговоров! Он будет Даниил. Я сказал“».

В своем дневнике он так записал причины выбора имени: «Пришел батюшка и стали решать вопрос, как назвать сына. Сообща решили назвать Даниилом. Во 1) сегодня память Даниила, 2) 12 дней тому назад в 6-м часу видел во сне его, 3) по имени его „Суд Божий“[2] можно назвать и свои личные страдания 14 дней и „революцию России“ 4) самый дорогой пророк для меня, из которого я строю свою философию…» Позже в семье Ювачевых родились еще две дочери, одна из которых, Елизавета, прожила долгую жизнь (1909—1992), а другая — Наталья — умерла в детстве (1912—1916 или 1917).

Пятого (18) января Даниил был крещен в церкви собора Пресвятой Богородицы при «Убежище принцессы Ольденбургской». Крестными были его дядя Петр Павлович Ювачев и тетя Наталья Ивановна (сестра Надежды Ивановны).

Мать и отец Даниила постоянно переписывались, когда отец был в поездках, и по этим письмам мы можем получить некоторое представление о том, как Даниил рос и воспитывался. 13 декабря Надежда Ивановна пишет мужу: «Сегодня получили 3 твоих

письма, от 10 и 11, и открытку. Данюк в восторге, все время носит это письмо и всем читает, но никто ничего не понимает». 16 июня 1910 года: «Даня всем рассказывает, что у него папа студент и учит гимнастике, откуда он это взял, неизвестно, вообще врет много».

Достаточно рано Даниил познакомился с православной символикой. 4 февраля 1907 года его мать сообщала: «Научился он креститься и все крестится и кланяется», а 22 октября 1910 года: «Сегодня был молебен. Данила все время стоял, молился и, когда клал земной поклон, то руки на полу складывал так, как делаешь это ты, и следил, чтобы и все так делали».

Отец давал советы по воспитанию сына в письмах. Сам он был аскетом, питался очень скромно, не любил никаких излишеств и обычно довольствовался самым малым — это была привычка еще со времен заключения. Сына он тоже советовал воспитывать в строгости, однако мать не очень старалась выполнять эти указания. Она очень любила Даню и порой баловала его.

Рос он способным ребенком. Достаточно рано научился читать (ему не было еще и пяти лет). 18 октября 1910 года Надежда Ивановна писала мужу, что сын «ужасно занят книгами, теперь это его более всего занимает, но я не позволяю ему много читать, а то по ночам во сне все болтает, если ему много читать. Наизусть катает целые рассказы». 1 ноября 1910 года она продолжает эту тему: «Данилка страшно увлекается опять книгами и даже просит меня ничего ему на именины не дарить, кроме книг». Видимо, поэтому в 1912 году она отвечает Ивану Павловичу на его пожелания интенсивнее развивать сына: «Развивать Даню нечего, он для своих лет развит слишком много. Занимается прекрасно, с таким вниманием, глаз не поднимет, пока идет урок, на что-либо, не касающееся урока, так чего еще от него ты хочешь?» Особенно интересно ее письмо мужу от 27 июня 1911 года, в котором она сообщает, что сын «все время строит какие-то машины, водопроводы, фантазия у него так разыгрывается, что он без конца рассказывает, какая для чего у него машина состроена». Вероятно, любовь Ювачева-Хармса к созданию не имеющих явного прикладного смысла «сооружений», о которой писали впоследствии многие знавшие его мемуаристы, закладывалась именно в первое десятилетие его жизни.

Даниил получил неплохое домашнее образование. Немецкому языку его обучала учительница-немка, а отец учил английскому. В 1912 году, то есть в шесть лет, он уже не только свободно читал, но и писал, причем, как отмечала мать, «очень грамотно». А в 1915 году он поступил в первый класс реального

училища (Невский проспект, 22а), которое входило в состав Главного немецкого училища святого Петра в Петрограде (Петришуле или по-немецки — *St. Petrischule*). Учеником он был старательным, хотя одноклассники впоследствии вспоминали о его любви к розыгрышам: то он играл во время уроков на валторне (!), то упрашивал учителя не ставить ему двойку, изображая «сироту», и т. п. На время первых лет его учебы в Петришуле приходится и первое свидетельство о том, что Даниил пытался писать что-то самостоятельное. Мы находим его в письме тетки Натальи Ивановны Колюбакиной от 3 марта 1916 года, в котором она сообщает, что «Данила сидит рядом со мной и пишет какую-то сказку для Наташи — произведение собственной фантазии».

Революция и Гражданская война прекратили занятия в школе. Сначала Ювачевы еще пытались продолжать учить сына дома. Но потом стало ясно, что речь идет уже не об обучении, а о спасении жизни — в Петрограде начались голод, разруха и болезни. Поэтому в 1918 году родители увозят сына в Хвалынский уезд Саратовской губернии, где жили родственники Надежды Ивановны. В 1919 году они возвращаются обратно, и Даниил проводит лето в Детском Селе (так стало называться Царское Село после революции) у Натальи Ивановны Колюбакиной — своей тетки и крестной.

В январе 1920 года его мать поступила на работу — она стала кастеляншей в Барачной больнице им. С. П. Боткина, и туда же было решено устроить Даниила. В течение года (с 13 августа 1920-го по 15 августа 1921-го) он числится «подручным монтера» в этой же больнице. Таким образом, первые деньги для семьи он заработал уже в 14 лет.

Боткинская больница дала Ювачевым не только работу, но и жилье. С 1920 года они поселились в здании бывшей больничной прачечной по адресу: Миргородская улица, д. 3/4, кв. 25, где семья прожила до конца 1925 года. Отец продолжал служить «по финансовой части»: после февраля 1917 года он работал старшим ревизором Государственных сберегательных касс, а после октября — старшим инспектором Центрального бюджетно-расчетного управления Наркомата финансов. В 1923—1924 годах он уже был заведующим счетным отделением рабочего комитета на строительстве Волховской ГЭС.

Судя по всему, примерно в 1921—1922 годах Даниил Ювачев выбирает себе псевдоним «Хармс», который постепенно настолько «прирос» к нему, что превратился в часть фамилии. Уже в 1930-е годы, когда советским гражданам выдали паспорта, он, уже бывший в немилости у властей, не остановился перед тем, чтобы

чернилами приписать в паспорте к своей фамилии через дефис вторую часть, так что получилось «Ювачев-Хармс».

Литературоведы выдвинули не одну теорию происхождения псевдонима поэта. Некоторые указывали на имя учительницы немецкого языка Елизаветы Хармсен, которая преподавала в Петришуле немецкий язык, когда там учился Даниил. Не без оснований вспоминали Шерлока Холмса, который был одним из самых любимых его героев и которому он в юности стремился подражать в манерах и в одежде (отсюда — его знаменитый внешний вид, увековеченный в десятках мемуаров и на нескольких фотографиях: гетры, короткие брюки-бриджи, английская трубка). Сопоставляли даже с санскритским «дхарма» — центральным и совершенно непереводимым термином индуизма, соединяющим в себе категории учения, добродетели, морали, долга, справедливости, закона, нормы, истины, наконец, означающим и просто порядок мироздания.

Возможно, все эти значения Хармс и учитывал. Но главным источником было, конечно, английское слово *harm* — вред. 23 декабря 1936 года отец, хорошо знавший английский язык и учивший ему сына в детстве, указал на связь между избранным именем и неудачами, которые его в то время не оставляли.

«Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды», — записал в тот день поэт в дневнике и подписался «Даниил Чармс». Английское *charms* означает «чары» и прямо соотносится с образом колдуна, мага, которому Хармс сознательно следовал в жизни. Указанная запись была одной из попыток, сменив имя, избежать и негативных последствий, которые оно влекло благодаря своему значению.

Записная книжка Даниила Ювачева 1924 года (первая из дошедших до нас) уже на первой странице содержит имя, которое ее владелец считал своим настоящим, — *Daniel Charms*. Отметим, что этот псевдоним можно читать и по-немецки «Хармс», и по-английски «Чармс», и по-французски «Шармс», что рифмуется со словом «шарм», тоже весьма важным для Хармса, который всю жизнь пытался — и не без успеха — быть очарователем, «шармёром».

Самый первый из дошедших до нас автографов Хармса (если не считать детских писем отцу и рисунков пером, из которых два или три датируются 1919 годом) относится приблизительно к июлю 1922 года. Он уже подписан *«D. Ch.»* (то есть — *Daniel Charms*):

В июле как то в лето наше
Идя бредя в жару дневную

Шли два б‹р›ата Коля с Яшей
И встретили свинью большую.

«Смотри свинья какая в поле
Идет» заметил Коля Яше
«Она пожалуй будет Коля
На вид толстей чем наш папаша».

Но Коля молвил: «Полно Яша,
К чему сболтнул ты эту фразу?
Таких свиней как наш папаша
Я еще не видывал ни разу»[3].

Введенные в заблуждение подписью издатели Хармса долгое время полагали, что этот неуклюжий текст был написан 17-летним Даниилом. Он даже был помещен в его Полное собрание сочинений, выходившее под редакцией В. Сажина. Однако филолог Алексей Дмитренко выяснил, что стихотворение Хармсу не принадлежит. Еще в дореволюционное время оно печаталось в «Чтеце-декламаторе» — издании, представляющем собой «сборник стихотворений, сцен, рассказов и монологов для чтения в дивертисментах, на драматических курсах, литературных вечерах и т. п.» и очень широко распространенном в гимназиях, кадетских корпусах, юнкерских училищах и других учебных заведениях, где напечатанные в нем тексты читали как во время самодеятельных постановок, так и просто для развлечения. В результате тексты из «Чтеца-декламатора» (особенно веселые, шуточные) превращались в своего рода массовую литературу: их переписывали от руки, распространяли, давали читать друзьям. Переписал себе понравившееся стихотворение и Даниил. Вместе с тем оно встречается в автобиографическом романе В. Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». Катаев цитирует стихотворение по памяти, с небольшими разночтениями, а действие в его романе (в то время, когда оно читается) относится примерно к середине первого десятилетия XX века.

С 1 сентября 1922 года Хармс жил в Детском Селе, где поступил в третий класс второй ступени 2-й Детскосельской единой трудовой школы, бывшей гимназии (после революции все гимназии превратились в «единые трудовые школы»). Директором этой школы и преподавателем русской словесности была его тетка Наталья Ивановна Колюбакина. Из всех своих одноклассников Даниил выделял Наташу Зегжду, с которой он подружился в том же 1922 году после организованного

Колюбакиной вечера, посвященного годовщине смерти А. Блока. Любопытно, что впоследствии интерес к Блоку оказался общим для двух друзей-авангардистов — Хармса и Введенского: если Хармсу любовь к Блоку прививала Колюбакина, то Введенскому — его учитель по школе им. Лентовской Леонид Владимирович Георг. Н. Зегжда делала на этом вечере доклад и нарисовала портрет Блока по его фотографии 1921 года.

Сестра Зегжды Л. А. Баранова запомнила, как выглядел Хармс когда он пришел к ним в гости весной 1923 года:

«На нем все было выдержано в бежево-коричневых тонах — клетчатый пиджак, рубашка с галстуком, брюки гольф, длинные клетчатые носки и желтые туфли на толстой подошве. Во рту Даня обычно держал небольшую трубку, видимо, для оригинальности, т. к. я не помню, чтобы из нее шел дым».

А вот таким запомнила его другая соученица по Детскому Селу М. П. Семенова-Руденская: «Был с самого начала не похож на других. Был одет в коричневый в крапинку костюм, в брюках до колен, гольфах и огромных ботинках. Он казался совсем взрослым молодым человеком. Пиджак его был расстегнут и виднелся жилет из той же ткани, что и костюм, а в маленький карманчик жилета спускалась цепочка от часов, на которой, как мы узнали впоследствии, висел зуб акулы».

Именно во время учебы в школе Хармс начал сочинять стихи — к ужасу своей тети, он сочинил тогда забавный каламбурный однострок «задам по задам за дам». Тогда же начали формироваться его авангардные пристрастия в поведении: стремление выделиться внешне, почти изысканная необычность в одежде. Л. Баранова и Н. Зегжда приводят по памяти четверостишие, которое, видимо, является первым дошедшим до нас стихотворением Хармса:

> Скоро ль шаровары позовут татарина,
> Да книксен, полька, вальса тур.
> *‹вариант:* Да книксен, кукла польки тур›
> Нам *‹вариант*: мне› ли петухами кикапу подарено,
> Да чирики-боярики, да пальцем в пуп.

Это стихотворение произносилось речитативом, на манер польки. В нем наглядно проявляется один из истоков поэзии Хармса — городской фольклор с его скороговорками, частушками, абсурдными по смыслу, но привлекательными по звучанию песенками. Любил Хармс также играть в абсурдное буриме или, как его тогда называли, «стихотворную чепуху» — когда каждый участник игры должен был дописывать в

сочиняемое стихотворение поочередно по одной строчке, так, чтобы получилась смешная бессмыслица.

Школу Хармс окончил в 1924 году и тем же летом вернулся в Ленинград. 12 июня 1924 года им написано стихотворение «Медная...»:

В медный таз ударю лапой,
Со стены две капли капнут,
Звонко звякнут
И иссякнут.
Тучи рыжих тараканов
Разбегутся со стаканов —
От пивных,
От пустых.
Ты посмотришь в тишину,
Улыбнешься на луну,
Углынешься на углу,
Покосишься на стену...
На щеке мелькнет румянец вышитый
Догорает свечка бледная...
Тараканы рыжие,
Песня — красно-медная.

Бросается в глаза, что Хармс с самого начала ориентируется не столько на традицию классической русской поэзии XIX века, сколько на авангард, частью которого он станет всего через год. Самое главное — даже не словотворчество («углынешься»), напоминающее футуристов, а то, что уже в 1924 году для Хармса фонетический облик стихотворения был не менее важен, чем его смысловая составляющая. При всей своей нескладности стихотворение явно проговаривалось, прослушивалось автором, выстраивалось ритмически.

Это стихотворение Хармс записал в альбом Эмме Мельниковой, с братом которой Виктором он дружил в то время. Та же Мельникова вспоминала через 50 лет, как Хармс явился к ним в новом костюме, один из лацканов которого был значительно длиннее другого. На ее вопрос, почему так сшит костюм, Хармс невозмутимо ответил: «Я так велел портному, мне так понравилось». Впрочем, в следующий раз лацкан был уже им отрезан («Он мне надоел», — объяснил Хармс). В другой раз Хармс уговаривал ее разыграть сценку: чтобы Эмма оделась няней — передничек, косынка, — взяла его за руку и вела бы по Невскому, в то время как у него висела бы на шее соска. Следует еще учитывать, что она была маленького роста, а он очень

высокого, так что это должно было еще более усилить впечатление. Хармс уверял, что всё пройдет нормально: если их остановят, они будут спрашивать: «Где здесь ведется киносъемка?» — но Мельникова на такую акцию не решилась.

После школы нужно было выбирать, где продолжать учебу. Поступить в институт было чрезвычайно трудно, поэтому Хармс решает поступать в техникум. Иван Павлович Ювачев пишет в рабочий комитет «Волховстроя», где он работал заведующим счетным отделением, письмо, в котором просит поддержать сына и ходатайствовать о его приеме в один из ленинградских техникумов. Такое ходатайство было необходимо, особенно учитывая «непролетарское» происхождение Хармса — мать у него была дворянкой. Нужная бумага была получена, и 16 августа 1924 года Даниил подал заявление в приемную комиссию Первого Ленинградского электротехникума, располагавшегося по адресу: 10-я линия Васильевского острова, д. 3. Интересно, что этот официальный документ подписан двойной фамилией «Ювачев-Хармс». Фамилии и имена в то время менялись довольно легко (как говорил Шариков из «Собачьего сердца»: «Пропечатал в газете — и шабаш!»), но в данном случае Хармс делает частью своей фамилии псевдоним — причем не литературный (случаев, когда литературный псевдоним становился фамилией, мы знаем немало), а своего рода игровой. Литератором в то время он назвать себя еще не мог и, думается, еще не был на 100 процентов уверен в том, что им станет.

В сентябре 1924 года Хармс был зачислен в состав учащихся электротехникума. Именно с этого времени он начинает регулярно выступать как в своем учебном заведении, так и в других местах (Госпароходство, Тургеневская библиотека и др.) с чтением своих и чужих стихов. Что именно он читал, мы знаем благодаря составленному им в 1925 году списку «Стихотворения наизустные мною». Есть смысл перечислить поэтов, произведения которых он знал наизусть: этот список отражает широту вкусов молодого литератора, рано примкнувшего к футуристической, авангардной традиции, но вовсе не замыкавшегося на ней: В. Каменский, Игорь Северянин, А. Блок, В. Инбер, Н. Гумилев, Ф. Сологуб, А. Белый, А. Ахматова, В. Маяковский, Н. Асеев, С. Есенин, В. Хлебников, А. Туфанов, Е. Вигилянский, В. Март, В. Марков. При этом больше всего «наизустных» стихов Хармса принадлежало Северянину и Маяковскому (по 19), что, конечно, отражает футуристические вкусы поэта и его интерес к двум главным ветвям этого направления — эгофутуризму и кубофутуризму. Среди остальных авторов также достаточно много футуристов и близких к этому направлению (Каменский,

Маяковский, Асеев, Хлебников, Туфанов, Март). Что же касается других поэтов, то Хармс зачастую выбирал из их творчества те стихи, которые были ближе всего к авангардным. Вот, к примеру, одно из двух «наизустных» Хармсом стихотворений А. Белого из сборника «Пепел» — «Веселье на Руси», ориентированное на устное ритмическое скандирование, на ритмические и фонетические акценты:

Как несли за флягой флягу —
Пили огненную влагу.

Д'накачался —
Я,
Д'наплясался —
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх —
Людям грех!
Эх — курам смех!

Трепаком-паком размашисто пошли: —
Трепаком, душа, — ходи-валяй-вали...

В августе 1925 года, очевидно, перед одним из таких выступлений Хармс записывает в свою книжку по-немецки: «Мой Боже. Это вполне логично пригласить меня почитать стихи. Боже, сделай так, чтобы там были люди, которые любят литературу, чтобы им было интересно слушать. И пусть Наташа будет повежливей к моим стихам. Господи, сделай то, о чем я тебя прошу». Действительно, тетка Хармса (он всегда называл ее Наташей) относилась к стихам племянника более чем скептически, как, впрочем, и отец. Иван Павлович Ювачев, привыкший к классической русской поэзии в духе Некрасова, авангардных опытов сына не одобрял. Тогда же, летом 1925 года, Хармс пишет две «эпиграммы» (это его собственное определение жанра), адресованные отцу:

Ответ буравочный властины
Ершастым упырем гостинной
За бороду скося усы
Папаша и папашин сын

Лета такая же катушка
За пуговку меня послушай
Смешно в двухтысячном году
Стрелять и думать попаду

№ 2

Мои стихи тебе папаша
Напоминают просто кашель.
Твой стих не спорю много выше
Но для меня он шишел вышел.

В этих эпиграммах тяготение Хармса к зауми уже проявляется вполне явно.

«Заумь» или «заумный язык» возник в русской поэзии в творчестве Велимира Хлебникова — как одна из составляющих его знаменитого «звездного языка». В мировом языке будущего, по замыслу автора, сами звуки должны были бы передавать любые значения. Вот как сам Хлебников объяснял, что такое заумный язык:

«Если звуковая кукла солнце позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. Сравни Зареч(ь)е — место, лежащее за рекой, Задонщина — за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат — одно тело в оболочке другого; Ч — значит оболочка. И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка».

Заумный язык развивали в своих произведениях, кроме Хлебникова, также Алексей Крученых и Давид Бурлюк, и Хармс также очень интересовался их творчеством.

Интересно, что Хармс в 1924—1925 годах публично читает со сцены стихотворения Николая Гумилева, совсем недавно расстрелянного по обвинению в участии в антисоветском заговоре. На одном из вечеров эти стихи Хармс предварил своим собственным вступительным словом о Гумилеве, за что был задержан штатным соглядатаем ГПУ для объяснений. Но, как говорила впоследствии А. Ахматова, времена были «еще сравнительно вегетарианские» — Хармса отпустили.

С момента переезда в Ленинград Хармс стал воплощать в жизнь свои представления об авангардном поведении. Н. Зегжда со слов Н. Колюбакиной рассказывала, что он в 19 лет (то есть в 1924 году, сразу после окончания школы) «с приятелями ходил ночью по Невскому, вырядившись под футуристов в цилиндрах с диванными валиками под мышкой, лазал на фонари и т. п.». Другая его одноклассница, Н. В. Соловьева-Дурдина, вспоминала, как видела его на Невском проспекте «в невообразимом костюме с большим искусственным цветком, прикрепленным сзади на странного вида кофте». «Странная кофта» вызывает в памяти знаменитую желтую кофту Маяковского, которого Хармс очень любил и которая стала в определенный момент своеобразным символом русского футуризма.

Интересные воспоминания о Хармсе оставил Георгий Николаевич Матвеев, друживший с Хармсом в 1920-х годах. Он был братом известного поэта-футуриста, писавшего под псевдонимом Венедикт Март (стихи последнего присутствуют в «наизустном» списке Хармса). Первый рассказ фиксирует пристрастие юного Даниила к веселым розыгрышам; упоминание о таких розыгрышах станет впоследствии общим местом практически для всех воспоминаний о поэте.

«С Хармсом я познакомился в 1924 году, в то время я работал каталем на фабрике „Свобода“, Выборгская сторона. Адрес его мне дал мой брат Венедикт Март.

Когда я первый раз пришел к Даниилу, он, взглянув на мой костюм, сказал: „Плохой“, вынул из комода лучший, сказал: „Носи на здоровье“, — и предложил сходить в Филармонию на

выступление известного пианиста (фамилии не помню, но, кажется, это был последний его концерт — пианист был болен).

Мы с Даниилом сидели в партере, рядом оказался пьяный, который, заинтересовавшись почему-то мной, спрашивал у Хармса: „Кто такой?“ — и пытался заговорить со мной. Даниил сунул незаметно мне свою трубку и сказал пьяному: „Это англичанин“. Пьяный не отставал, спросил меня: „Как же живет пролетариат в Англии?“ Хармс пояснил пьяному, что англичанин глуховат, а мне на ухо шепнул: „Вери бэд“. Я сказал: „Вери бэд“, а Даниил тут же перевел: „Пролетариат живет худо“. Начался концерт, Хармс сказал: „Пересядем“».

А вот — два рассказа об авангардных «акциях», которые предпринимал Хармс:

«Однажды я пришел к Даниилу и застал его в задумчивости сидящим у стола. „Пойдем в турне по Невскому, — предложил Хармс, — подожди, зайду только в сарай, возьму ножку от стола“. Он принес большую — двумя руками не обхватить — ножку, перевернул ее и взял в одну руку: в верхней части ножка была достаточно узкой. Даниил подал мне краски, кисточку и сказал: „Займись художеством — разукрась мне физиономию“. Я нарисовал на лбу его кружок, на щеках крестик и кружок, наделал морщин и мы тронулись. Хармс сунул мне в руки блокнот и сказал: „Записывай, что прохожие говорить будут“. Мы вышли на Невский, послышались реплики: „Безумец... футурист... сбежал из сумасшедшего дома...“ Некоторые улыбались: „Каких только чудаков на свете нет“, другие смотрели с неудовольствием».

Матвеев продолжает: «Как-то раз зашел я к Хармсу и спросил, дома ли Даня. Мать ответила: „Ушел, и уже с час, как нету“. Я пошел разыскивать его на дворе. Но ни во дворе, ни на улице его не было видно. Случайно заглянул я вверх и увидел Даниила на верхушке одного из деревьев. Сидя там, он размахивал красным флажком. Опять хоть записывай... Послышались реплики, как на Невском. Пожилая женщина, волнуясь и заикаясь, говорила: „Чего он туда залез?“ Я сказал: „Даня, слезай“. Он махнул рукой: „Некогда“. К дереву подходило все больше и больше прохожих. Даниил невозмутимо сидел на верхушке. Собралось несколько десятков человек. Хармсу, видимо, все это порядком надоело; времени прошло с час. Он слез с дерева и сказал: „Сколько же вас, зевак, собралось“».

Прохожие не случайно вспоминали футуристов, глядя на Хармса, гуляющего с раскрашенным лицом. Первыми стали раскрашивать лица именно они вместе со своими союзниками-художниками. Еще 14 сентября 1913 года состоялась знаменитая

прогулка поэта К. Большакова и художника М. Ларионова с раскрашенными лицами по Кузнецкому Мосту в Москве. В том же году вышел подписанный Ларионовым и поэтом Ильей Зданевичем (Ильяздом) манифест «Почему мы раскрашиваемся», в котором они писали:

«Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины. ‹…› Мы раскрашиваемся, ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека».

Ларионов собирался идти в раскрашивании и дальше — судя по сообщениям газет, он намеревался осуществить первые опыты в том, что сейчас называется «боди-артом». В газетных хрониках писалось, что Ларионов собирается расписывать бюсты дам и уже нашлось несколько московских дам, согласившихся стать его моделями и демонстрировать свои расписанные бюсты на предстоящей выставке его жены Натальи Гончаровой.

Раскрашивание лиц, практиковавшееся кубофутуристами и художниками, вызывало сочувственное отношение и у некоторых писателей, не имеющих к футуризму никакого отношения, более того — относившихся к враждебным футуризму литературным направлениям. Так, к примеру, поддерживал их Константин Бальмонт. На одном из скандальных выступлений Ларионова и Гончаровой с футуристами Бальмонт заявил:

«Всё, что вы делаете, — прекрасно! Всё, что вы сделали, — всё прекрасно! Прекрасна и эта раскраска ваших лиц: так древние маори раскрашивали свои лица. Да здравствует Ларионов!»

Интересно, что через десять с лишним лет реакция прохожих-на раскрашенных футуристов ничуть не изменилась: как в 1913 году, глядя на Ларионова и Большакова, они спрашивали, не выпустили ли их из психиатрической лечебницы, так и в 1924 году вид раскрашенного Хармса порождал у них сомнения в его психическом здоровье.

Еще об одном розыгрыше, свидетелем которого он стал лично, рассказал в своей книге «Замедление времени» известный фантаст Геннадий Гор:

«Когда он (Хармс. — *А. К.*) шел, на него все оглядывались. Из бокового кармана пальто выглядывала голова маленькой комнатной собачки. Эта деталь воспринималась как органическая часть его странного облика.

Однажды я стал свидетелем такой сцены. Хармс вместе с Никой Тювелевым вошли в кондитерский магазин фирмы знаменитого в те годы нэпмана Лора.

Ника Тювелев упал на колени перед элегантно одетым, похожим на иностранца Хармсом и на тарабарском, тут же

созданном языке стал клянчить, умолять, чтобы Хармс купил ему лоровское пирожное. Собралась толпа, привлеченная сценой, вырванной из того не написанного, но сыгранного романа, который Хармс создавал не на бумаге, а в жизни. Эта любовь к парадоксу, эта игра в чудака, эта жизнь, превращающая обыденность в сцену, в недописан-ный Диккенсом эпизод Пиквикского клуба, очевидно, нужны были Хармсу для того, чтобы искусственно продлить и без того затянувшееся детство и отрочество. В мысленно продленном детстве он черпал свои удивительные стихи».

Ника Тювелев был приятель Хармса, поэт, кудрявый красавец.

Окончание школы совпало для Хармса со знакомством с Эстер Русаковой, которая впоследствии стала его первой женой. В то время у нее был жених — Михаил Чернов, за которого она вскоре вышла замуж. Несмотря на это, взаимные чувства у нее с Хармсом возникли довольно быстро. В маленький блокнотик, который Хармс превратил в своего рода альбом (туда разные его знакомые и друзья писали всякие пожелания и афоризмы), Эстер написала: «Хармс *Daniel*, я люблю тебя. Эстер. 1925». В то время их с Хармсом отношения то вспыхивали, то угасали, — пока в 1928 года она не разошлась с мужем. В этом же году она вышла замуж за Хармса.

Эстер Александровна Русакова стала одной из немногих женщин, чья роль в судьбе Хармса оказалась необычно важной. «Любовь-ненависть» — такой формулой можно определить отношение к ней Хармса на протяжении семи с лишним лет. В момент знакомства с Хармсом в 1924 году ей было всего 18 лет, а ему — 19. Хармс то обращался к Богу с просьбой соединить их навсегда, — то молил о том, чтобы им удалось безболезненно разойтись. То загадывал, расстанутся ли они навсегда, и страшно переживал неизбежность этого расставания, — то поносил в своих записях Эстер самыми последними бранными словами. Так продолжалось вплоть до 1932 года.

Эстер Русакова, как и ее брат Поль Русаков (став композитором, он взял себе псевдоним «Поль Марсель»), родилась в Марселе в семье политэмигранта Александра Ивановича Русакова (Иоселевича). В 1919 году вся семья вернулась из-за границы в Петроград. Ей посвящены вещь «Гвидон» и множество стихотворений, написанных Хармсом с 1925 по 1932 год.

С именем Эстер связан и важнейший мотив лирики Хармса — мотив окна. Имя «Эстер» по происхождению персидское, на этом языке оно означало «звезда». Перейдя в древнееврейский язык, оно получило в нем и иное значение — «сокрытие». Для Хармса

было актуально прежде всего первое значение, с которым была связана символическая монограмма, составленная из латинских букв, составляющих имя ESTHER и представляющая собой окно, опрокинутое горизонтально: . Таким образом, получалось, что имя Эстер превращалось в окно, разделяющее два пространства: комнаты, в которой находился сам Хармс, и космоса, из которого светит звезда, видимая Хармсом через окно.

Второго ноября 1931 года Хармс набросал черновой вариант письма Раисе Ильиничне Поляковской, в которую был влюблен (этот текст не был отправлен):

«Вы не забыли значки на стенах в моей комнате. Очень часто попадается такой значок: , я называю его „окно“. В том зеркальце, которое я подарил Вам, лежит записка, на ней нарисовано это „окно“ в разных варьяциях.

А также, помните, надпись над моей кроватью:

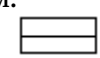
Мысль о Рае.

Так вот, Раиса Ильинишна, можете считать это за шутку, но до Вас я любил по-настоящему один раз. Это была Эстер (в переводе на русский — Звезда). Я любил ее семь лет.

Она была для меня не только женщиной, которую я люблю, но и еще чем-то другим, что входило во все мои мысли и дела. Я разговаривал с Эстер не по-русски и ее имя писал латинскими буквами: ESTHER.

Потом я сделал из них монограмму, и получилось .

Я называл ее окном, сквозь которое я смотрю на небо и вижу звезду. А звезду я называл раем, но очень далеким.

И вот однажды я увидел, что значок  и есть изображение окна.

Потом мы с Эстер расстались. Я не разлюбил ее, и она меня не разлюбила, но я первым пожелал расстаться с ней.

Почему — это мне трудно объяснить. Но я почувствовал, что довольно смотреть „в окно на далекую звезду“.

И вот однажды я не спал целую ночь. Я ложился и сразу вставал. Но, встав, я понимал, что надо лечь. Я ложился опять, но сейчас же вскакивал и ходил по комнате. Я садился за стол и хотел писать. Я клал перед собой бумагу, брал в руки перо и думал. Я знал, что мне надо написать что-то, но я не знал что.

Я даже не знал, должны это быть стихи, или рассказ, или какое-то рассуждение, или просто одно слово. Я смотрел по сторонам, и мне казалось, что вот сейчас что-то случится. Но ничего не случалось. Это было ужасно. Если бы рухнул потолок, было бы лучше, чем так сидеть и ждать неизвестно что.

Уже ночь прошла и пошли трамваи, а я все еще не написал ни одного слова.

Я встал и подошел к окну. Я сел и стал смотреть в окно. И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что же я смотрю? Я вспомнил: „окно, сквозь которое я смотрю на звезду“. Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не мог написать.

Тут я увидел Вас. Вы подошли к своему окну в купальном костюме. Так я впервые увидел Вас. Увидел Вас сквозь окно».

Дальнейшая судьба Эстер была печальной. В 1936 году все семейство Русаковых (глава его скончался в 1934 году) было арестовано по обвинению в троцкистских симпатиях. В мае 1937 года Эстер была осуждена на пять лет лагерей и отправлена в Магадан, где через год с небольшим скончалась. Та же участь ждала ее мать Ольгу Григорьевну, а вот Полю Марселю удалось выжить в заключении и даже дождаться полной реабилитации.

Электротехникум Хармсу закончить не удалось. Проблемы начались уже к концу первого года обучения. В июне 1925 года он записывает в записную книжку по-немецки (с большим количеством ошибок):

«Я чувствую себя плохо. Боже, помоги мне. Ты можешь мне помочь. Сделай все так, чтобы с техникумом все было в порядке». И чуть позже — тоже по-немецки: «...Боже, помоги мне остаться в техникуме. Боже, сделай так, чтобы я здесь учился. Дальше будет надежда. Крест и Мария, Крест и Мария, Крест и Мария. Даниил Хармс. Помоги».

В конце июня Хармс попытался записать суть обвинений, предъявлявшихся ему в техникуме, на этот раз уже по-русски:

«На меня пали несколько обвинений, за что я должен оставить техникум. Насколько мне известно, обвинения эти такого рода:

1) Слабая посещаемость.

2) Неактивность в общественных работах.

3) Я не подхожу к классу физиологически.

В ответ на эти обвинения могу сказать следующее. Техникум должен выработать электротехников. Уж, кажется, ясно. Для этого должны быть люди — слушатели — хорошие работники, чтобы не засорять путь другим.

О работоспособности людей судят или непосредственно по их работе, или путем психологического анализа. Намекну вам на второе...»

Этот текст, который остался, в конце концов, неоконченным и который Хармс перечеркнул, напоминает черновик письма. Судя по всему, это письмо должно было быть адресовано студенческому активу, имевшему в то время большое влияние в

советских учебных заведениях. Хармс решил не дописывать его и не посылать, очевидно, понимая бессмысленность подобной акции. Он проучился в электротехникуме еще семестр и был официально отчислен из него 13 февраля 1926 года. Впрочем, следует сказать, что, по крайней мере, первый пункт обвинений имел под собой некоторую реальную почву: в 1925 году с каждым месяцем литературная деятельность Хармса становилась все более активной, требуя от него все больше временных затрат — и, как следствие, преподаватели техникума все реже видели студента Ювачева.

Примерно с весны 1925 года Хармс начинает посещать собрания в Ленинградском отделении Всероссийского союза поэтов (ЛО ВСП). Старый Петроградский союз поэтов, во главе которого стояли А. Блок, а потом Н. Гумилев, давно уже не функционировал, и поэтому весной 1924 года он был создан фактически заново. Инициатива его воссоздания принадлежала поэту Григорию Шмерельсону, приехавшему в Петроград из Нижнего Новгорода и активно включившемуся в литературную жизнь Северной столицы. Шмерельсон возглавил созданным им «Воинствующий орден имажинистов» в Петрограде, а в ЛО ВСП стал секретарем. Первое собрание нового отделения состоялось 12 апреля 1924 года, на нем был определен состав организации. Членами ЛО ВСП стали, в частности, такие известные поэты, как М. Кузмин, Н. Клюев, Ф. Наппельбаум, Е. Полонская, В. Рождественский, Н. Тихонов и сам Г. Шмерельсон.

Кроме перечисленных поэтов членом ЛО ВСП также стал поэт-заумник Александр Васильевич Туфанов. Ему было суждено сыграть весьма значительную роль в литературном становлении Хармса и его друзей. Туфанов был значительно старше Хармса — к моменту их знакомства в марте 1925 года ему уже исполнилось 47 лет. К тому времени он прошел достаточно серьезный путь в литературе: от символизма и эгофутуризма (его первая книга стихов, выпущенная в 1917 году, имела характерное название «Эолова арфа» и несла на себе явный след влияния Бальмонта и Северянина) — до зауми. После революции он активно занимается лингвистическими проблемами (происхождение языков) и собирает народные частушки. В 1923 году он даже опубликовал статью под названием «Ритмика и метрика частушек при напевном строе». Эта работа привела его к мысли о том, что фонетический облик стиха важнее его смысла («Народ поэзию звуков ставит выше поэзии мыслей», — писал он), и стала важным шагом на пути его окончательного перехода к заумной поэзии.

В 1924 году Туфанов на свои средства издал книгу «К зауми», где сформулировал цель своего творчества — установление

значений фонем (прежде всего согласных), которые понимались им как своеобразные «жесты языка». Разумеется, Туфанов следовал за Хлебниковым (которого ценил чрезвычайно высоко), но шел дальше него, поскольку считал неправильным идею «воскрешения слова». В системе Туфанова слово вообще не играло никакой роли; он предлагал вернуться ко временам зарождения языка, когда звуки уподоблялись жестам (отсюда и его концепция «звуковых жестов», которые должны были заменить слова). Тем не менее в знак продолжения хлебниковских традиций Туфанов именовал себя «Председателем Земного Шара Зауми» (Хлебников был «просто» Председателем Земного Шара).

Игорь Бахтерев так вспоминал о Туфанове:

«В двадцатые годы в типографии ленинградского кооперативного издательства „Прибой“ работал нелепого вида корректор, именовавшийся „старшим“, один из лучших корректоров города. Длинные, иной раз нерасчесанные пряди волос спускались на горбатую спину. Нестарое лицо украшали пушистые усы и старомодное пенсне в оправе на черной ленточке, которую он то и дело поправлял, как-то странно похрюкивая.

Особенно нелепый вид корректор приобретал за порогом типографии. Дома он сменял обычную для того времени широкую, без пояса, толстовку на бархатный камзол, а скромный самовяз на кремовое жабо. И тогда начинало казаться, что перед вами персонаж пьесы, действие которой происходит в XVIII веке. Его жена, Мария Валентиновна, ростом чуть повыше, вполне соответствовала внешности мужа: распущенные волосы, сарафан, расшитый жемчугом кокошник. В таком обличий появлялись они и на эстраде, дуэтом читая стихи уже не корректора, а известного в Ленинграде поэта А. В. Туфанова».

Стоит упомянуть, что Туфанов действительно был корректором экстра-класса, большим мастером своего дела, очень требовательно относившимся к языку писателей. Вот что писал Олег Рисс, оставивший впоследствии свои воспоминания под псевдонимом «Олегри» и работавший в 1930 году вместе с Туфановым в книжной корректорской издательства «Красная газета»: «В обеденный перерыв или по дороге домой мы часто говорили на литературные темы, иной раз спорили. Так, Туфанов, с моей точки зрения, был консерватором и люто ненавидел Н. С. Тихонова, упрекая его в косноязычии и неряшливом обращении с языком. Особенно его возмущали в прозе Тихонова деепричастия „беря“ и „пиша“. Я смотрел на Александра Васильевича как на чудака, тем более что он открыто рекомендовался „Председателем Земного Шара“, указывая, что это звание перешло к нему по наследству от Хлебникова».

Свой «титул» Туфанов не скрывал. В поэтических кругах он прямо рекомендовался «Председателем Земного Шара», иногда добавляя слово «Зауми». Более того, в витрине фотоателье на Суворовском проспекте была выставлена (видимо, с рекламными целями) фотография Туфанова с подписью: «Председатель Земного Шара».

К моменту знакомства с ним Хармс уже испытывал серьезный интерес к заумному творчеству, так что туфановские идеи легли на подготовленную почву. Хармс не только начинает активно работать в области заумной поэзии, но и экспериментирует с автоматическим заумным письмом в прозе. В таком ключе, к примеру, 18 марта 1925 года он набрасывает письмо Эстер:

«Баба-Яга.

Сломанная лилия.

Дррянь!

Ни слова о Богдадском Воре.

Ша.

Но по дороге я (не знаю как ты) все время думал о нем и мне было смешно. Чорт тебя дери из-за твоей образины и Риты, мне пришлось убивать время за этим идиотским письмом. Варшавского, ясно, куда-то унесло, а, чтоб тебе лопнуть, я обречен на писание.

Положение безвыходно! Я как честный человек и друг в целях чести минета, без примеси других извращений не иду в залу за своим пальто, а сижу на твоем ложе и хвалю себя за свою честность.

Оказывается ты меня зовешь, но я вошел уже в азарт и мне охота писать все дальше и дальше. Какой-то жесткий картон сгибается в тиме и теме, даже глюкерики назонят стрехи. Такамбы глувеются стинерий позвойные клюши.

Гирейся сиверий старайный каранда, супинея сдвигоной минется шерсти. Глазофиоли здвойнись развротели зовись на секунду наивным чуродом. Гранись иззостенный пламенькой в нестенах огрошно и скушно орнаментно вдруг. Там плещут поленья головочным меном и миги мигают минет. Ростиньки оправны и вредны забульки кидаешь гостинец — разврат — писталет. Прорады плазнятся и стихится струнно, каберним веселкой в препляс полонез. Полюбются, голубостенкой задвинулся, стиль — да дорай да дорай да дуды...»

Легко видеть, что «заумный» принцип, предполагающий исключение рационального разума из процесса творчества, реализован здесь с помощью автоматизма — когда процесс письма словно разворачивает сам себя.

Не менее интересно то, что среди двух «наизустных Хармсом»

стихотворений Туфанова фигурирует стихотворение «Весна», порождающее ассоциации как в рамках русской фонетической системы, так и в рамках английской. Это стихотворение Туфанов поместил в сборник «К зауми» как программное — причем оно было записано там как кириллицей, так и латинской транскрипцией — таким образом Туфанов наглядно демонстрировал интернациональный характер зауми, преодолевающей ограниченность национальных языков:

Сиинь соон сиий селле соонг се
Сиинг сеельф сиик сигналь сеель синь

Лиий левиш ляак ляйсииньлюк
Ляай луглет ляан лилиин лед

Сяасиинь соо сайден саайсед
Суут сиик соон росин сааблен

Ляадлюбсон лии ли ляаслюб
Соолёнсе сеерве сеелиб.

Как Хармс читал наизусть это стихотворение — представить трудно. Однако читал. Академик М. Л. Гаспаров указывал, что Туфанов фактически впервые написал русские стихи, которые могли быть отнесены к так называемому квантитативному (метрическому) стихосложению, в котором противопоставляются не ударные и безударные слоги, а длинные и краткие. Вообще-то в русском языке нет долгих и кратких гласных, но Туфанов создал их, записывая долгие с помощью удвоения. Хармс чуть позже — в августе 1928 года — и сам пытался написать что-то подобное; по крайней мере, цитаты из Туфанова, с которым к тому времени его пути уже разошлись, видны невооруженным взглядом:

Мама Няма аманя
Гахи глели на меня
сынды плавали во мне
где ты мама, мама Няма
мама дома мамамед!
Во болото во овраг во
летает тетервак
тертый тетер на току
твердый пламень едоку.
Твердый пламень едока
ложки вилки. Рот развей.

Стяга строже. Но пока
звитень зветен соловей
сао соо сио се
коги доги до ноги
некел тыкал мыкал выкал
мама Няма помоги!
Ибо сынды мне внутри
колят пики не понять
ибо гахи раз два три
хотят девочку отнять.
Всё.

В марте того же 1925 года Туфанов создает «Орден заумников DSO». Историю создания ордена он рассказал сам:

«Орден заумников в Ленинграде возник после моего выступления в Ленингр. Отд. Союза Поэтов в марте 1925 г.

Мною была прочитана первая часть (теперь законченной) поэмы „Домой в За́волочье“, и из собравшихся выделилась группа пожелавших объединиться. DSO — значение заумное: при *ослаблении* вещественных преград (D) *лучевое* устремление (S) в века при расширенном восприятии пространства и времени (O)». Из сохранившегося текста доклада Туфанова от 23 апреля 1925 года, сделанного им в Союзе поэтов, мы узнаем, что на мартовском вечере доклад о зауми делал ленинградский имажинист Иван Афанасьев-Соловьев. «Вечер прошел с большим оживлением, и четверо из присутствующих заявили о желании вступить в группу заумников». Одним из этих четверых был и Даниил Хармс.

Название «орден» было достаточно распространено в практике литературных объединений 1920-х годов. Так, например, петроградско-ленинградская группа имажинистов именовала себя «Воинствующим орденом имажинистов», а их московские соратники — «Верховным советом ордена имажинистов». Что же касается «расширенного восприятия», то этот термин представлял собой несколько измененное «расширенное смотрение» художника Михаила Матюшина, лидера группы «Зорвед», которое, согласно его концепции, позволяло отображать мир под углом в 360 градусов. «Поле наблюдения, — писал он, — становится свободным, широким и безразличным к манящим точкам цветности и формы». Сам Туфанов даже создал классификацию поэтов «по кругу». «Одни под углом 1—40° *исправляют* мир, — объяснял он, — другие под углом 41—89° воспроизводят и под углом 90—179° — украшают.

Только заумники и экспрессионисты при восприятии под углом 180—360˚, *искажая* или преображая, — революционны».

В составе созданного в марте ордена заумников Туфанов выделял «ядро» — он сам, Хармс и Евгений Вигилянский — поэт и преподаватель, несколько произведений которого впоследствии сохранилось в архиве Хармса. Хармса и Вигилянского он называл «учениками, постоянно работающими в моей студии». Кроме этого, в состав группы входил Александр Введенский, которого Туфанов называет учеником Игоря Терентьева. Терентьев, один из участников футуристической группы «41˚» в Тифлисе, вернулся в Петроград и занялся в основном режиссерской деятельностью; очевидно, тогда и произошло знакомство с ним Введенского. Еще в орден вошли поэты И. Марков, Б. Черный, Г. Богаевский.

Знакомство Хармса с Александром Ивановичем Введенским, которое вскоре переросло в крепкую, многолетнюю дружбу, произошло на квартире Вигилянского, на 6-й линии Васильевского острова. По воспоминаниям Я. С. Друскина, он отправился к Вигилянскому с Введенским — по приглашению послушать стихи молодых поэтов. Введенский сразу выделил среди них Хармса — и обратно они возвращались уже втроем. «Так в наше объединение троих (Введенский, Липавский и я) вошел Хармс, — писал Друскин. — Неожиданно он оказался настолько близким нам, что ему не надо было перестраиваться, как будто он уже давно был с нами».

Дружеская общность Якова Семеновича Друскина, Леонида Савельевича Липавского и Александра Ивановича Введенского началась еще в школе — все они учились в школе им. Лентовской на Плуталовой улице, на Петроградской стороне. Все трое были чуть старше Хармса — Введенский и Липавский родились в 1904 году, Друскин — в 1902-м. Себя они наполовину в шутку, а наполовину всерьез именовали «чинарями» (сейчас смысл этого слова затемнен, но в то время каждый мальчишка знал, что оно означало «окурок»: «Дяденька, оставь чинарь!»). Однако это было не литературное объединение, а просто дружеский круг духовно близких людей. С вхождением в него Хармса литературная составляющая группы стала значить все больше и больше.

Туфановский «орден заумников» имел связи и с другими литературными группами. Туфанов создал «Мастерскую по изучению поэтики» при Союзе поэтов, в которую кроме его учеников, в частности, входили члены «Воинствующего ордена имажинистов» И. Афанасьев-Соловьев и В. Ричиотти (Турутович).

Контакты ленинградских заумников и имажинистов были достаточно тесными — как на личностном, так и на творческом уровне. Видимо, самые дружеские отношения у Хармса были с

Семеном Полоцким, который даже оставил у Хармса в записной книжке образец своего почерка для определения характера (Хармс с юности увлекался графологией), а потом и сам пытался писать стихи, похожие на заумь, — в которых вместо большинства слов были обозначения чистого ритма. И. Бахтерев вспоминал характерный разговор Полоцкого с Н. Заболоцким (дело происходило уже в 1926 году):

«— Хотите послушать мои новые стихи? — предложил Полоцкий. — Та-та-та́ — солнце! Та-та-та́ — волн цель! Та́-та — принц. Та́-та — бенц. Интересно?

— Очень интересно, — соглашается Заболоцкий. — Узнать бы: что это у вас все та-та да та-та?

Автор озадачен:

— Будущие слова, ничего больше. Слова, рожденные ритмом.

— Образ-рифма, переплавленная в ритм, сегодня это главное, остальное пустяки, — приходит на помощь единомышленник Полоцкого, поэт Ричиотти».

Семену Полоцкому Хармс написал следующую «характеристику» по его почерку:

«Сантиментален, логически откровен‹ен›. Есть самолюбие, но не такое, как кажется со стороны, не показное, а тайное.

Ни в чем не будете новатором.

Предполагаю, что по убеждению вы пока коммунист, большевик. Получил образование, м‹ожет› б‹ыть›, и высшее. Но как-то не систематически или наоборот».

Георгий Марков вспоминал о Туфанове и его влиянии на молодых поэтов так:

«Встретил я однажды у Хармса его приятеля заумника Туфанова — ростом малый, горбатый, волосатый и во фраке. В тот раз Туфанов привез книжку о заумниках, только что вышедшую. Он говорил о заумном языке: если взять четырех младенцев, поселить на островах разных, то каждый из них даст названия солнцу, ветру, луне и т. д. — свои. Предлагаю вам писать в той же манере. Мы заумничали, сидели ночами. Вырезали из газет слова, фразы, смешивали их, а потом пытались найти смысл в получившемся».

В это же время Хармс начинает активно заниматься самообразованием. Уже в 1925 году его записные книжки полны названий авторов и произведений, которые он поглощал. В этих перечнях присутствуют книги по литературоведению и стиховедению (преобладают формалисты), философии, педагогике, культуре и т. п. Из художественной литературы Хармс активно читает футуристов, имажинистов, а также Гамсуна, Горького, Гончарова, Гоголя, Чехова, Куприна, Бунина, Сологуба

и др. Книги на русском и немецком языках он брал в основном в недавно открывшейся коммерческой Библиотеке новых книг на Невском проспекте.

Одиннадцатого августа 1925 года Хармс пишет статью «Ход не от желудка, а от революции к материалу». Статья написана в популярном в то время жанре поэтической декларации и несет на себе явный след влияния знаменитых футуристических деклараций. Хармс в ней иронически пишет о том, что «ленинградская организация левого фронта искусства предлагает обществу свои услуги МЕТОДОМ ПОДТАСОВКИ. В СССР завал вульгарным материализмом, стремящимся сковать вольные движения человека осмыслицы и лишить его отдыха. Мы, истинные художники, доктора общественного желудка, дадим вам слабительную жижицу в виде хляпа крышки романтизма. Для нашего же интереса и отдыха мы создаем бюро „романтики и приключений“ с неожиданным выкриком „Нужно жить очаровательно“ и „не бей по сапогу — ширма свалится“».

Конечно, в этих строках декларации чувствуются следы сатирического творчества Маяковского середины 1910-х годов (ср. образ «желудка в панаме» в его «Гимне обеду»), легко различимы и яркие антиромантические устремления, которые столь широко проявятся в творчестве Хармса и его друзей в конце 1920-х. А абсурдистские лозунги, которыми Хармс эффектно заканчивает декларацию, станут всего через пару лет важными элементами его авангардного поведения. Интересно и то, что в декларации он выступает против ленинградского отделения ЛЕФа. Как известно, всесоюзный ЛЕФ возглавлял Маяковский, к которому Хармс относился весьма положительно и с которым чуть позже пытался наладить сотрудничество.

Благодаря сохранившимся записным книжкам мы можем восстановить ритм жизни Хармса в тот период. Вот характерная запись от 18 августа 1925 года:

«Расписание на 19 авг.

Встать в 10 ч. В 10.30 готовым. 10.30 — 12 читать записную книжку Чехова. 12 — чай. Позв. Введенскому. 1 — выйти к Феде[4]. От Феди, если достану деньги, — в Библиотеку новых книг. Если не достану, то к Сем. Полоцкому. Если буду в библиотеке, зайти к Туфанову, а потом к Полоцкому. В 5 ч. быть дома. Обед. После обеда с 6.30 — 7 читать или принесенное из библиотеки, или Кропоткина. В 10 — чай. После чая почитать немецкую книгу. В 2 ч. Спать».

Девятого октября 1925 года Хармс подал заявление на вступление в Ленинградское отделение Всероссийского союза поэтов. В то время к кандидатам в ВСП относились весьма

лояльно. Можно было представить в «приемочную комиссию» (так официально назывался орган ВСП, ведавший подготовкой к приему новых членов) вышедшую книжку. Не было книги — не беда, принимали и стихи, напечатанные в журналах. Но не все имели напечатанные произведения: журналов было мало, бумажный голод в стране все еще давал о себе знать. На этот случай позволялось представить свои стихи в рукописном виде: ведь главное — качество, а не формальные критерии!

Вот какими правилами руководствовалась «приемочная комиссия» ЛО ВСП:

«Приемочная комиссия рассматривает предоставляемый в Союз поэтов материал, руководствуясь следующими принципами:

1. Так как Союз поэтов является организацией, занимающей по отношению к формальным группировкам нейтральное положение и преследующей главным образом цели профессионального объединения, приемочная комиссия прежде всего предъявляет к представляемому материалу требования определенной технической грамотности вне зависимости от того, к какому направлению в литературе автор себя причисляет. Минимум этой грамотности слагается из:

а) знания элементарной грамматики современного поэтического языка;

б) знакомства с основными задачами современной поэзии;

в) способности к самостоятельному поэтическому пути.

Вместе с тем комиссия считает одним из главнейших условий приема живую связь автора с вопросами революционной современности.

Лица, удовлетворяющие всем трем пунктам условий приема, зачисляются в действительные члены Л/о Всероссийского Союза поэтов.

Лица, удовлетворяющие только по двум пунктам, хотя бы и не в полной мере, зачисляются в члены-соревнователи Л/о Всер. Союза поэтов. Лица, имеющие определенное литературное имя, представившие печатные труды и доказавшие, что литература является их профессиональным занятием, принимаются простым решением общего собрания комиссии.

‹…›

Приемочная комиссия Ленинградского отдела Всероссийского Союза поэтов доводит до сведения всех лиц, желающих вступить в число членов Союза, что им надлежит представлять материал в количестве не менее 10 оригинальных стихотворений, а также печатные труды (если таковые имеются) на имя секретаря правления или его помощника».

Хармс представил в Союз поэтов две тетради со стихами и

заполнил полагавшуюся анкету. В них он указал свою фамилию как «Ювачев-Хармс» и псевдоним — «Хармс». В графе «образование, знание иностранных языков» написал: «Скоро будет высшее. Знаю немецкий и английский». На вопрос об отношении к воинской обязанности Хармс ответил «молод еще» (ему было 19 лет). В большинстве же остальных граф анкеты он вписал нарочито инфантильное «незнаю».

Ранние стихи Хармса, представленные в Союз поэтов, ориентировались прежде всего на устное произнесение, на скандовку. Поэтому по их тексту везде расставлены ударения, указывающие на ритмические акценты. В стихах чистая заумь с разрушением формы слов чередовалась с заумью семантической — разрушением смысла на уровне синтаксиса. Так, например, стихотворение «Землю, говорят, изобрели конюхи» начинается с фонетической зауми (этот кусок текста Хармс обозначает как «вступ»):

вертоню́ фиики́ю
зерном шельдону́
бисире́ла у зака́та
криволи́ким типуно́м
полумёна зырыня́
калиту́шу шельдону́ —

а продолжается заумью семантической:

приоткрыла портсигары
от шумовок заслоня
и валяша как репейник
съел малиновый пирог
чуть услыша между кресел
пероченье ранда́ша
разгогулину повесил
варинцами на ушах
Ира маленькая кукла
хочет ка́кать за моря
под рубашку возле пупа
и у снега фонаря.

В стихи активно вводились фольклорные элементы — как на уровне лексики, так и на уровне сюжета:

II Михаил.

Ста́нем би́ться
по гуля́не
пред ико́ною ами́нь
рукавицей на коле́ни
заболе́ли мужики.
вытирали бородою
блюдца
было боязно порою
оглянуться
над ерёмой становился
камень
я́фер
он кобылку сюртука́ми
забоя́ферт —
— и куда твою деревню
покатило по гурта́м
за ело́вые дере́вья
задевая тут и там.
Я держу тебя и холю
не зарежешь так прикинь
чтобы правила косою
возле моста и реки
а когда мостами речка
заколо́дила тупы́ш
иесусовый предтеча
окунается туды ж.
ты мужик — тебе похаба
только плюнуть на него
и с ухаба на ухабы
от иконы в хоровод
под плясу́лю ты оборван
ты ерёма и святый
заломи в четыре горла
— дребеждящую бутыль —
— разве мало!
разве водка!
то посея — то пошла!
а сегодня надо во́т как!
до последняго ковша.

Второй «Михаил» — это один из набросков к поэме «Михаилы», которая так и не была завершена. Легко увидеть, что здесь уже преобладает заумь более семантическая, собственно

заумных слов, созданных самим поэтом, мало, а акцент, скорее, делается на абсурдном нагромождении сочетаний слов, в которых невозможно уловить обычный, языковой смысл. При этом, по воспоминаниям людей, слышавших, как Хармс читал свои стихи, ритмика его скандирования отодвигала любые смысловые проблемы на задний план.

Хармс создавал и свои жанровые формы, которые иногда обозначал собственными терминами («срыв»), а иногда — применял существующие термины, меняя их значение:

Го́вор
Откормленные лы́лы
вздохну́ли и сказали
и только из под банки
и только и тютю́
катитесь под фуфе́лу
фафа́лу не перма́жте
и даже отваля́ла
из мя́киша кака́ —
— косы́нка моя у́лька
пода́рок или си́тец
зелёная сало́нка
ча́ничка купры́ш
сегодня из-под а́нды
фуфы́лятся руками
откормленные лы́лы
и только
и тютю́.

ВСЁ

Инфантильное «всё» в конце стихотворения было «визитной карточкой» Хармса в то время.

Хармса не сразу приняли в Союз поэтов. Судя по всему, вопрос был отложен до нового, 1926 года. Ему было предложено дополнить свой представленный материал новыми стихами, что он и сделал. Обращает на себя внимание подпись под некоторыми стихотворениями: «школа чинарей Взирь Зауми. Даниил Хармс». Если «школа чинарей» отсылает к уже упоминавшемуся дружескому кругу, то «Взирь заумь» — название направления в заумном творчестве, которое Хармс хотел связать со своим именем. Это был способ указания на относительную самостоятельность Хармса в туфановском кругу. Введенский свою независимость подчеркивал с помощью другого

самонаименования — «чинарь Авторитет бессмыслицы».

Наталья Зегжда вспоминала, как сам Хармс однажды объяснял ей смысл термина «Взирь заумь»: «…Помню еще, что он раньше говорил, что чтобы писать такие стихи, как он (взирь-заумь), надо влезть на шкаф и посмотреть на комнату сверху: „Тогда увидишь все иначе“». Этот взгляд сверху был во многом родствен супрематическим картинам Малевича, в которых видели изображение с высоты птичьего полета.

Одним из пунктов расхождения Хармса с Туфановым называли отношение к национальности творчества. Туфанов воспринимал заумь исключительно как способ разрушения всех и всяческих национальных преград — культурных, языковых и т. п. Хармс в середине 1920-х годов находился под некоторым влиянием поэзии Н. Клюева и С. Есенина — и поэтому считал, что «если от незаумной вещи можно требовать национальность, то от зауми тем более». 14 января 1926 года, через три недели после самоубийства Есенина, он пишет посвященное ему стихотворение «Вьюшка смерть», которое стало, пожалуй, самым «русским» в его творчестве:

ах вы се́ни мои сени
я ли гу́сями вяжу́
приходил ко мне Есе́нин
и четыре мужика́

и с чего́ бы это ра́доваться
ло́жкой стучать
пошевеливая пальцами
гру́сть да печа́ль

как ходи́ли мы ходи́ли
от поро́га в Кишинёв
проплева́ли три неде́ли
потеря́ли кошелёк

ты Серёжа рукомо́йник
сарынь и дуда́
разохотился по мо́йму
совсе́м не туда́

для тебя́ ли из корежёны
ору́жье шты́к
не тако́й ты Серёжа
не тако́й уж ты́

по́й — ма́й
щёки ду́ли
скарлати́ну перламу́тр
из за во́рота поду́ли
Váter Únser — Lîeber Gótt

я плясá ла соколá ми
возле де́рева круго́м
ноги то́пали плясá ли
возле де́рева круго́м

размогá й меня заты́ка
на кало́ше и ведре́
походи́-ка на затылке
мимо за́пертых дверей

гу́ли пе́ли ха́лвау́
чири́кали до́ ночи́
на́ засеке до́лго ду́мал
кто поёт и бро́ви чи́нит

не по́ полу пе́рвая
залуди́ла пе́рьями
сперва́ чем то ду́дочны́м
вро́де как уха́бица́

поливá ла сы́пала
не ве́рила ле́бе́дя́ми́
зашу́хала кры́льями
зубá ми зато́пала

с тако́го по ма́тери
с э́такого ку́барем
в обни́мку целу́ется́
в о́чи ва́лит бли́ньями

а летá ми плю́й его́
до бе́лой доски́ и ся́дь
добреду́ до Клю́ева́
обратно зак и́нуся́

простын кой за ро́дину
за ма́тушку ле́вую

у де́рева то́ненька́
за Ду́нькину пу́говку́

пожури́ла де́ви́ца́
неве́ста сику́рая́
а Серёжа де́ревце́м
на груди́ не кла́няется

на груди́ не кла́няется
не бу́кой не ве́черо́м
посыпа́ет о́коло́
сперва́ чем то ду́дочны́м

Все ударения Хармс аккуратно расставил в тетрадях от руки.

В «приемочную комиссию» ЛО ВСП в тот момент входили Вольф Эрлих, Константин Вагинов, Николай Тихонов, Елизавета Полонская и пролеткультовец Алексей Крайский. На представленных Хармсом материалах стоят две резолюции членов комиссии: сначала Тихонов написал ««пост›авить на совещание», а ниже ему ответил Вагинов: ««Не› следует ставить на ‹сове›щание, лишняя проволочка. ‹У Ха›рмса есть настойчивость ‹поэ›тическая. Если это ‹по›ка не стихи, то ‹вс›е же в них имеются ‹э›лементы настоящие. Кроме ‹т›ого Хармс около года читает ‹на› открытых собраниях союза. ‹П›ринять».

Судя по всему, комиссия согласилась с мнением Вагинова, и с 26 марта 1926 года Хармс стал полноправным членом Союза поэтов. Его друг Введенский вошел в состав ЛО ВСП годом раньше, причем тогда для оценки представленных им заумных стихов был привлечен эксперт-заумник. Таковым в ленинградском Союзе поэтов был только один Туфанов — и, разумеется, он дал самую высокую оценку творчеству Введенского, уже бывшего тогда членом его группы.

Между подачей заявления в Союз поэтов и удовлетворением этого заявления Хармс успел еще принять участие в вечере заумных поэтов, который состоялся в помещении союза на Фонтанке, 50 — вместе с Туфановым, Введенским и др.

Небольшая трещинка, возникшая в отношениях молодых поэтов-заумников (и прежде всего — Хармса и Введенского) с Туфановым, к концу 1925 года значительно увеличилась. Поэтому, когда встал вопрос о создании их отдельной группы в рамках ЛО ВСП, они настояли на отказе от термина «заумники», чтобы не находиться в положении туфановских учеников. По аналогии с ЛЕФом (то есть «левым фронтом») группу было

решено назвать «Левый фланг». При этом состав ее по сравнению с орденом DSO практически не изменился. Первое зафиксированное в записных книжках Хармса выступление «Левого фланга» состоялось 5 января 1926 года. В этом выступлении принимал участие также имажинист Афанасьев-Соловьев. Контакты членов «Левого фланга» с ленинградскими имажинистами в конце 1925-го — начале 1926 года были настолько интенсивными, что было даже запланировано издание совместного сборника. В сборнике «Ровесники. И. Афанасьев-Соловьев, Семен Полоцкий, Владимир Ричиотти, Леонид Рогинский», изданном в Ленинграде в 1925 году в издательстве «Имажинисты», была дана следующая реклама: «„ПОЛОЖА РУКУ НА СЕРДЦЕ!“ значительнейшая книга 1926 г. выйдет в январе. „Необычайные свидания друзей“ открывает хорошую эпоху. УЧАСТВУЮТ ПРЕКРАСНЫЕ: А. Авраамов, И. Афанасьев-Соловьев, М. Березин, А. Введенский, Э. Криммер, С. Полоцкий, В. Ричиотти, Л. Рогинский, К. Сотонин, С. Спасский, Д. Хармс, Е. Хигер, Г. Шмерельсон, В. Эрлих».

История этого сборника оказалась довольно долгой. Еще в начале 1924 года он задумывался как журнал. Работой по его созданию занимались в Ленинграде Г. Шмерельсон и В. Ричиотти. Сохранившиеся в архиве письма В. Ричиотти М. Ройзману помогают определить круг москвичей, приглашавшихся к участию в журнале: кроме самого Ройзмана — А. Мариенгоф, И. Грузинов, Б. Глубоковский, И. Соколов, С. Есенин, Н. Эрдман, Г. Якулов. «Направление „Необычайного Свидания Друзей“, — пишет Ричиотти Ройзману 10 марта 1924 года, — Вам знакомо — имажинизм, — политику согласовываем с „Гостиницей“. По меткому определению А. Мар‹иенго›фа, „Свидание“ к „Гостинице“ — двойняшка, как „Жирафля“ к „Жирафле“»[5].

Из этого письма ясно, что «Необычайное свидание» (правилен именно этот вариант заглавия. — *А. К.*) замышлялось в качестве двойника журнала московских имажинистов «Гостиница для путешествующих в прекрасном», начавшего выходить в 1922 году (к моменту написания Ричиотти письма только что вышел третий номер — и он просит его прислать). Первоначально планировалось, что журнал выйдет к 15 марта 1924 года, однако дело затянулось до осени и кончилось маленькой заметкой «Бегство издателя», появившейся в октябре в «Красной газете»:

«Из Ленинграда скрылся объявленный несостоятельным должником владелец изд‹ательст›ва „Книжный угол“ поэт-футурист В. Р. Ховин. Задолженность его разным издательствам и учреждениям составляет несколько тысяч рублей». Вклеив эту заметку в свой альбом, поэтесса Мария Шкапская грустно

записывает: «Бедный Виктор Романович — какой плачевный конец таких гордых замыслов». А чуть ниже в этот же альбом вписывает свой «Протест имажиниста» Семен Полоцкий:

«Ховин удрал, не издав нашего журнала — „Необычайное свидание друзей“, как мы с ним *условились*. Это нечестно».

В 1925 году идея издания «Необычайного свидания» была реанимирована — уже в качестве совместного стихотворного сборника имажинистов, футуристов (Спасский) и заумников. Как видно из анонса, выход сборника планировался на январь 1926 года, однако он в печати так и не появился, добавив тем самым еще одну строку в перечень задуманных, но так и не осуществленных изданий русского авангарда. Зато название всплыло в 1937 году, когда Вольф Эрлих, тогда уже официозный советский поэт, использовал его для своей очередной книги стихов — незадолго до ареста и расстрела.

Тринадцатого февраля 1926 года Хармс официально отчислен из электротехникума. Так вышло, что признание его в качестве поэта (если таковым считать прием в Союз поэтов) практически совпало с завершением попытки получения образования, не связанного с литературой.

Неудача с «Необычайным свиданием друзей» заставляла Хармса и Введенского искать другие возможности публикации своих произведений, но их было крайне мало. Весной 1926 года они узнали о том, что совсем недавно, в 1925 году, в Москве было создано кооперативное издательство «Узел».

Сама возможность создания кооперативного издательства писателей была одним из следствий еще не до конца удушенного нэпа. Официально издательство называлось «Промысловое кооперативное товарищество поэтов под наименованием Книгоиздательство „Узел“». По своему правовому положению оно не отличалось от любой трудовой артели. Учредителями издательства стали П. Зайцев, С. Парнок, С. Федорченко и Б. Пастернак, а секретарем правления был избран В. Луговской. Инициатива создания издательства принадлежала Петру Никаноровичу Зайцеву, который вспоминал об этом так: «Собравшийся у меня в Староконюшенном кружок поэтов мне удалось превратить в издательскую артель „Узел“. В кружок входили талантливые поэты: София Парнок, Павел Антокольский, Борис Пастернак, Бенедикт Лившиц и другие. Несколько позднее к нам пришел Сергей Шервинский, Владимир Луговской, Илья Сельвинский. Теперь, работая в ВЦСПС и постоянно держа тесную связь с типографией, я смог обеспечить наш кружок полиграфической базой».

Третьего апреля 1926 года Хармс и Введенский обращаются с

письмом к Б. Пастернаку:

«Уважаемый Борис Леонтьевич,

мы слышали от М. А. Кузмина о существовании в Москве издательства „Узел“.

Мы оба являемся единственными левыми поэтами Петрограда, причем не имеем возможности здесь печататься.

Прилагаем к письму стихи, как образцы нашего творчества, и просим Вас сообщить нам о возможности напечатания наших вещей в альманахе „Узла“ или же отдельной книжкой. В последнем случае мы можем выслать дополнительный материал (стихи и проза).

Даниил Хармс
александрвведенский
3 апр. 1926.
Петербург».

Почему именно к Пастернаку обращались молодые заумники? Видимо, правы те, кто полагал, что причиной этого могла быть статья Пастернака «Крученых», которая была написана в 1925 году и помещена в вышедшем в том же году в Москве сборнике «Жив Крученых». В этой статье он писал о зауми: «Мир, облюбованный Крученыхом, составляет обязательную часть всякого поэтического мира». Разумеется, такая высказанная позиция давала Хармсу и Введенскому право считать Пастернака своим союзником по «Левому флангу». Более того — факт адресации письма к товарищу по поэтическому авангарду подчеркивался уже в обращении: «Борис Леонтьевич» вместо правильного «Борис Леонидович». Невозможно предполагать, что молодые поэты, постоянно вращавшиеся в литературных кругах, не знали отчества Пастернака. Судя по всему, таким обращением они хотели акцентировать его внимание на своем враждебном отношении к устоявшимся нормам этикета, что, в свою очередь, должно было свидетельствовать об их намерениях разрушать в духе поэтического авангарда все литературные и бытовые каноны. Увы — никаких последствий это письмо не вызвало. Опубликоваться в издательстве «Узел» друзьям не удалось, а их приложенные к письму стихи не сохранились.

Стоит отметить, что отнюдь не случайна в письме ссылка на Михаила Кузмина. Дружеские отношения Введенского и Хармса с Кузминым, начавшиеся в 1925 году, продолжались довольно долго. Дневник Кузмина весьма часто упоминает об их визитах, а Хармс на протяжении нескольких лет записывает в свои записные книжки — очевидно, со слуха — понравившиеся ему стихи Кузмина. Так, например, мы встречаем в его записной книжке в

начале августа 1927 года еще не опубликованные фрагменты кузминской поэмы «Форель разбивает лед».

Весь 1926 год проходит под знаком интенсивных дружеских встреч. Молодые поэты ходили друг к другу в гости, читали стихи, пили дешевое вино… Характерна запись Хармса от 13 мая: «Пили у Маркова. Александр Васильевич (Туфанов. — *А. К.*) напился так, что дома были ему тросточкой, когда он пошел домой. [Я тоже был ‹пьян› и слабо знал, что делать]».

В мае 1926 года на чтении в Союзе поэтов состоялось знакомство Хармса и Введенского с Николаем Заболоцким. Бахтерев рассказывает о нем в своих воспоминаниях явно со слов кого-то из «чинарей»; сам он быть свидетелем этой сцены не мог, так как познакомился с ее участниками только через четыре месяца:

«— Приняли интересного человека. Советую обратить внимание, — шепнул Хармсу бессменный секретарь Союза поэт Фроман.

Мало кому известного Заболоцкого объявили последним. К столу подошел молодой человек, аккуратно одетый, юношески розовощекий.

— А похож на мелкого служащего, любопытно. Внешность бывает обманчива. — Введенский говорил с видом снисходительного мэтра.

Читал Заболоцкий „Белую ночь“, кажется, в более раннем варианте, чем тот, который помещен в „Столбцах“. Триумфа не было, — настороженное внимание, сдержанные аплодисменты. „Чинари“ переглянулись, не сговариваясь, встали и пошли между рядов навстречу поэту. Назвав свои фамилии, жали ему руку, поздравляли. Хармс громогласно объявил: он потрясен, такого с ним не бывало. Введенский: ему давно не доводилось слушать „стоящие стихи“, наконец, повезло — дождался.

После собрания отправились на Надеждинскую, к Хармсу. Пили дешевый разливной портвейн, читали стихи. Между „чинарями“ и Заболоцким завязались приятельские отношения».

С Миргородской улицы на Надеждинскую, в квартиру 9 (чуть позже она поменяла номер и стала восьмой) дома 11 семья Ювачевых переехала 24 декабря 1925 года. Заболоцкого вскоре приняли в Союз поэтов (анкету он заполнил 31 мая 1926 года), а дружеские отношения их продолжали укрепляться. 20 августа того же 1926 года Заболоцкий посвящает Хармсу стихотворение «Восстание». По сообщению сестры Хармса Елизаветы Грицыной, Николай Алексеевич, у которого были проблемы с жильем, даже жил некоторое время в 1926 году в комнате Хармса на Надеждинской, но к этой информации следует относиться с

осторожностью.

Стоит сказать несколько слов об этой знаменитой хармсовской комнате, о которой было написано столько воспоминаний. Стены ее были расписаны авангардными рисунками, а вот как описывает ее содержимое художница Алиса Ивановна Порет, ученица Филонова:

«Д. И. говорил, что дома его раздирают классовые противоречия. Комната его была так заполнена всякими затейливыми придумками, что описать ее нет сил. Проволоки и пружины тянулись в разных направлениях, на них висели, дрожали и переплетались какие-то коробочки, чертики, символы и эмблемы, и всё это менялось по мере появления новых аттракционов. Было много книг, среди них разные раритеты — Библия на др. еврейском, огромная толстенная книга „Черная магия“, какие-то старые манускрипты».

Собственно, эти необычные проволоки, пружины и прочие «механизмы» и создали переходивший позднее из мемуара в мемуар образ некоей фантастической «машины», которую Хармс якобы демонстрировал своим гостям, а когда те, ошеломленные, задавали вопрос — что же делает эта машина, — гордо отвечал: «Ничего!» Этот миф вполне соответствует тому образу, который Хармс для себя создал и который поддерживал. А мотив «сложной машины», которая стоит дома и существует сама для себя, нашел отражение и в его творчестве, к примеру, в монологе Факирова из стихотворной сценки 1930-х годов «Факиров: Моя душа болит...»:

Достает из шкапа сложную машину.
А эту сложную машину
я сделал сам из ячменя.
Кто разберет мою машину?
Кто мудростью опередит меня?

А вот как описывал комнату Хармса образца 1927 года Александр Разумовский, познакомившийся с ним в предыдущем году на курсах при Государственном институте истории искусств:

«Живет он (Хармс. — *А. К.*) на Надеждинской улице, ныне — Маяковского, угол Ковенского переулка. Крутая лестница, второй этаж. Комната скромная, ничего лишнего. Мебель старинная, родительская. Только небольшая полка с книгами на стене, открытая — современная. Книг немного. Запомнились Гете на немецком языке, „Алиса в стране чудес“ на английском, „Гаргантюа и Пантагрюэль“ с рисунками Доре — книга большого формата, которую я потом видел у Заболоцкого. Возможно, ему она и принадлежала.

‹...› Дверь открывает хозяин — долговязый, худощавый, в черном пиджаке, нарядном отцовском жилете и бриджах.

У него продолговатое лицо и высокий лоб, который он поминутно морщит.

Он приглашает в комнату.

Посередине ее старинный письменный стол без ящиков с перекрещенными витыми ножками, слева на стене книжная полка; справа от двери постель, покрытая тяжелой накидкой, за ней книжный шкаф, дальше у окна — лысеющее кресло; два-три старых стула; вокруг лампы под потолком широкий картонный абажур с портретами — карикатурами хозяина на всех его завсегдатаев. Еще нарисован дом со страшной надписью: „Здесь убивают детей“, но об этом после.

Хозяин готовится к приему друзей. Он идет в ванную комнату, достает из холодной воды стеклянную банку с маслом, сыр, плавающий в другой банке, какое-то варенье. Он разжигает примус, ставит на упругий, шумящий огонь большой чайник.

В передней то и дело звонит звонок, и хозяин спешит открывать дверь...»

Надпись на абажуре — свидетельство сознательно демонстрируемой Хармсом активной нелюбви к детям. Эта нелюбовь возникла еще задолго до того, как ему пришлось заниматься сочинением стихов и рассказов для детей... вот уж действительно насмешка судьбы!

Семнадцатого сентября 1926 года Хармс был допущен к экзаменам на киноотделение Курсов подготовки научных сотрудников, которые через год стали официально называться Высшими государственными курсами искусствоведения при Государственном институте истории искусств (ГИИИ). Институт был цитаделью формалистов в Ленинграде. Там преподавали «старшие» формалисты, обучались в аспирантуре «младшие». На тех же курсах учились Игорь Бахтерев, Александр Разумовский, Борис Левин — и Хармс вскоре познакомился с ними, а затем познакомил с ними и своих друзей. Бахтерев вместе с С. Цимбалом и Г. Кацманом входили в театральный коллектив «Радикс», и Хармс с Введенским немедленно начали с ним сотрудничество.

Было решено, что «Радикс» в самые сжатые сроки организует постановку пьесы, которую напишут совместно Хармс и Введенский. Название пьесы было взято из заглавия одного из стихотворений Введенского: «Моя мама вся в часах». Поскольку времени на написание полноценной пьесы не было, да и писать ее вдвоем было бы проблематично, то решили просто составить текст из уже готовых отрывков написанных ими ранее

произведений. Режиссером и постановщиком пьесы стал Г. Н. Кацман. Вот как он впоследствии рассказывал о театре в интервью филологу М. Мейлаху:

«„Радикс“ был задуман как „чистый театр“, театр эксперимента, ориентированный не столько на конечный результат и на зрителя, сколько на переживание самими актерами чистого театрального действия. Вопроса — выйдет ли из этого что-нибудь когда-либо — вначале никто не ставил, вводились все новые действующие лица без сюжетных нагрузок, единый текст пьесы так никогда и не был написан, не несла она и никакой сколько-нибудь выраженной темы — это был „монтаж аттракционов“. ‹…› „Радикс“ был конгломератом различных искусств — театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным искусствам весьма велик был элемент пародирования, остранения. ‹…›

На первых репетициях постановщик рассказывал авторам сквозные мизансцены, которые он задумывал, и спрашивал, какое те могли бы найти для них выражение…»

Двадцать первого сентября Хармс отметил в своей записной книжке: «Начали писать драму». Это и была дата начала работы над пьесой.

Первые репетиции проходили на квартирах, главным образом — Бахтерева и Введенского. Шли они в течение всего сентября и первой половины октября. А затем встал вопрос о какой-то более серьезной материальной базе для театра. Нужно было более обширное и приспособленное помещение, нужен был реквизит… Попытки идти официальным путем, подавая заявки через Институт истории искусств или какие-либо иные государственные структуры, провалились сразу — бюрократические согласования растянулись бы на год-полтора. Поэтому Введенский решил организовать переговоры с Государственным институтом художественной культуры (ГИНХУКом), точнее — с его директором Казимиром Малевичем, который симпатизировал левому искусству и имел возможность сразу помочь «Радиксу». Встреча произошла 12 октября 1926 года. Бахтерев вспоминал, что заявление с просьбой о выделении помещения было оформлено в виде длинного свитка с рисунками и коллажами. Войдя в здание ГИНХУКа, просители (Введенский, Кацман, Хармс, Бахтерев) разулись и далее шли босыми (очевидно, в знак смирения), а войдя в кабинет Малевича, встали на колени и протянули бумагу. Малевич в ответ поднялся и тоже встал перед гостями на колени. Так, коленопреклоненные, они начали разговор.

Малевичу идея понравилась: «Я — старый безобразник, вы —

молодые, посмотрим, что получится» — и он написал распоряжение коменданту о предоставлении «Радиксу» Белого зала ГИНХУКа, а также подсобных помещений. Как вспоминал Кацман: «На третий день после начала репетиций Малевич попросил предоставить ему план работы; план был им одобрен. Вскоре он уехал в Варшаву, и „Радикс“ распространился чуть ли не по всему институту».

Следует заметить, что Кацмана явно подводит память: Малевич уехал в Варшаву 8 марта 1927 года и пробыл там до 29 марта, а оттуда выехал в Берлин, где находился до 5 июня. К моменту его отъезда «Радикс» уже прекратил свое существование. Дело в том, что после серии репетиций в ГИНХУКе, даже после того, как 3 ноября «Моя мама вся в часах» была «снесена в цензуру» (запись Хармса), наступил кризис. По словам Г. Кацмана, постановщику не нравились прозаические переходы в пьесе между стихотворными кусками. Видимо, были и другие проблемы. Кончилось это тем, что, как отметил 4 ноября в записной книжке Хармс, — «режиссеры не пришли, и артисты вскоре разошлись». 10 ноября Хармс и Кацман констатировали: «„Радикс“ рухнул».

Параллельно с репетициями Хармс осенью 1926 года активно занимается гимнастикой и джиу-джитсу, пробует также заниматься йогой. Изучает шахматные учебники, причем старается уделять им по нескольку часов в день. Читает о Талмуде и каббале, а также книги по оккультизму (в частности, именно тогда он прочел Папюса). 6 ноября он записывает в книжку:

«В апреле сего года я читал первую книгу Рамачараки „Основы миросозерцания индийских йогов“. Только я прочел ее, пришел Шурка (Введенский. — *А. К.*) и искушал меня. Я поддался искушению и сжег эту книгу. Потом каялся. Прошло несколько месяцев, я докатился до нехороших побуждений — заняться черной магией. Вот когда уже я хотел было приступать к действию, я нахожу вдруг книгу „Пути достижения индийских йогов“. Это вторая книга Рамачараки. Теперь я опять рассчитываю заняться оккультизмом — истинным оккультизмом». Хармс явно преувеличивал «истинность» оккультизма, который можно было усвоить из популярных брошюрок, изданных как до революции, так и в период нэпа. Зачастую их писали самозванцы, выдающие себя за мудрецов Востока и прочих «посвященных». Например, «йог Рамачарака» был на самом деле американским писателем Уильямом Аткинсоном, который прославился на ниве популяризации индийской философии на Западе.

Но на йоге и оккультизме Хармс не остановился. Под

влиянием Введенского он начинает нюхать эфир. Это был один из распространенных в начале XX века способов наркотического опьянения; достаточно вспомнить характерный ранний рассказ Н. Гумилева «Путешествие в страну эфира», в котором героиня, увидев однажды фантастические картины, возникающие в сознании под воздействием эфира, бросает дом, друзей и отправляется на край света, где, как ей говорили, живут люди, посвятившие всю свою жизнь вдыханию паров этого вещества. «Некоторые люди путем эфира могут постигать тайны, вышеположенные, но все же в чрезвычайно узком аспекте ‹…› — размышляет Хармс. — Возможно, путем эфира можно перенести свое восприятие в иную часть мировой истины ‹…›, но суждение иметь о „виденном“ человек вряд ли сможет, ибо знать будет лишь две части мира, друг с другом не связанные…» Впервые он попробовал эфир 26 ноября. Впоследствии он записал свои ощущения от такого сеанса: «Жму руку Шурке (Введенскому. — *А. К.*). Эфир — это курица наоборот. Ждал чудес и верно. Что тебя тревожит, то и видишь». Однако там же он отмечает: «Эта ночь была вредна». Вредные последствия эфира Хармс чувствует всё больше; наконец, в марте он понимает: «От эфира можно умереть. Я так нанюхался. Мне были предостережения». После этого Хармс практически прекращает нюхать эфир и пытается требовать от Введенского, чтобы он в его присутствии тоже не нюхал, впрочем, не всегда успешно. Для Введенского видения, полученные во время эфирных «сеансов», были гораздо более важны, чем для Хармса, и органически входили в его произведения. Любопытно, что во вторник, 23 ноября 1926 года, Хармс выдал своему другу письменное обязательство следующего содержания:

«Я, Даниил Хармс, обязуюсь предоставить себя до субботы в смысле выпивок и ночей Александру Ивановичу Введенскому.

Прим. Если выпивки не будет, которую Введенский признает достаточной, то срок переносится».

На этом же листе сверху чуть позже появилась помета Хармса: «Исполнено. Д. Х.».

После завершения попытки постановки пьесы в театре «Радикс» Хармс возвращается к выступлениям. Он продолжает писать стихи, но его уже посещают сомнения в верности избранного пути в заумь. «Что мне делать! Что мне делать! — записывает он 9 ноября. — Как писать? В меня прет смысл. Я ощущаю его потребность. Но нужен ли он? Бог помощи. И вам того же».

Двенадцатого ноября Хармс с друзьями выступал на вечере в ЛО ВСП. Представление о том, что творилось на этом вечере, можно получить из хармсовского плана. «Сию пятницу, 12

ноября, — записывал он, — хочу обставить боевыми положениями, из коих суть следующие. После нашей читки выйдет Игорь Бахтерев и скажет бессмысленную речь, приводя цитаты из неизвестных поэтов и т. д. Потом выйдет Цимбал и также произнесет речь, но с марксистским уклоном. В этой речи он будет защищать нас, оправдывая наши произведения в глазах различной сволочи. Наконец, две неизвестные личности, взявшись за руки, подойдут к столу и заявят: по поводу прочитанного мы не многое сказать сможем, но мы споем. И они что-нибудь споют. Последним выйдет Гага Кацман и расскажет кое-что из жизни святых. Это будет хорошо». В этот день Хармс собирался прочесть первую (не дошедшую до нас) часть «Комедии города Петербурга»

Параллельно Хармс слушает лекции в Институте истории искусств. Занятия там ведут самые известные специалисты. К примеру, курс современного кино читал Леонид Трауберг, литературоведение — Эйхенбаум и Тынянов, курс по жанрам и актерам кино — Козинцев…

Перспектив для напечатания стихотворений у Хармса пока не было. Поэтому он 24 ноября делает маленький рукописный сборничек, в который вошли произведения, которые он считал лучшими на то время: «Комедия города Петербурга» (видимо, первая часть. — *А. К.*), «Ваньки-встаньки», «Конец героя» и «Казачья смерть». Этот сборничек он дарит своей тете Наталье Колюбакиной. Интересно, что чуть раньше Хармс отмечает, что два человека, мнения которых ему дороги — Введенский и Заболоцкий, — очень редко сходятся в своих оценках его произведений. «Но кто прав — не знаю, — записывает он. — Возможно, что стихотворение, одобренное тем и другим, есть наиболее правильное. Такое суть пока „Комедия города Петербурга“. Я же лично стою за „Казачью смерть“. Если оно оправдается целиком, я буду рад».

«Казачья смерть» была написана 19—20 октября 1926 года:

Бежала лошадь очень быстро
ее хозяин турондул.
Но вот уже Елагин остров
им путь собой перегородил.
Возница тут же запыхавшись
снял тулуп и лег в кровать
Четыре ночи спал обнявшись
его хотели покарать
но ты вскочил недавно спящий
наскоро запер письменный ящик

и не терпя позора фальши
через минуту ехал дальше
бежала лошадь очень быстро
казалось нет ее конца
вдруг прозвучал пустынный выстрел
поймав телегу и бойца.
Кто стреляет в эту пору?
Спросил потусторонний страж
седок и лошадь мчатся в прорубь
их головы объяла дрожь,
их туловища были с дыркой.
Мечтал скакун. Хозяин фыркал,
внемля блеянью овцы,
держа лошадь под уздцы.
Он был уже немного скучный,
так неожиданно умерев.
Пред ним кафтан благополучный
лежал, местами прогорев. ‹…›

Семантическая структура этого стихотворения уже гораздо более сложна и интересна, чем в ранних хармсовских произведениях. Сквозь заумный текст довольно четко прорисовываются сюжет и действующие лица. Да и сама семантическая заумь ориентирована уже на открытие новых возможностей в языке. Так, фраза «четыре ночи спал обнявшись» актуализирует семантическую недостаточность глагола «обняться», который ни в своем исходном виде, ни в виде деепричастия не может употребляться без дополнения («обнявшись» с кем?). Прилагательное «потусторонний» обычно сочетается с существительными, обозначающими явления, пришедшие будто бы из загробного мира (голос, звук и т. п.), оно не сочетается с одушевленными существительными («потусторонний страж»). Результатом эксперимента становится расширение языковых значений, открытие в языке смыслов, которые без авангардной работы поэта остались бы скрытыми.

Тогда же, в конце 1926 года, Хармс впервые познакомился с «Добротолюбием» — пятитомным собранием поучений отцов православной Церкви. Авангардное творчество и поведение сочетались у него с весьма глубокой верой, которую, впрочем, никак нельзя было назвать строго ортодоксальной. Хармс посещал храмы, молился, обращаясь к православным святым, особенно к Ксении Петербургской, но при этом вовсю интересовался буддизмом, индуизмом, каббалой и оккультным

знанием. Друживший с ним писатель Л. Пантелеев (А. И. Еремеев) вспоминает, как неожиданно и радостно было ему узнать о том, что и Хармс, и его друг Введенский — люди верующие. «Добротолюбие» Хармс перечитывал всю жизнь и, по свидетельству знавших его людей, любил повторять одну цитату из него: «Зажечь беду вокруг себя», — говоря, что она относится именно к нему.

Девятого декабря Хармс подает от имени группы поэтов заявление в Кружок друзей камерной музыки о разрешении «литературно-левого утренника». А накануне Хармс записывает в записную книжку молитвенное обращение перед наступающим 1927 годом:

«8 дек‹абря›. Есть выражение — муки творчества, творчество — благодать, а муки — пока не творишь. Б‹оже›, К‹рест и› М‹ария›, К‹рест и› М‹ария›, К‹рест и› М‹ария›, хочу в 1927 году — я не смею хотеть, я прошу, молю, пошли мне 1927 год творческим и свежим. Сделай, чтобы я за этот наступающий год написал бы в 5 раз больше, раз в 1000 лучше, нежели за 1926 год. Д. Х.».

«Левый фланг» требовал обновления: появились новые интересные поэты. Поэтому Хармс решает немного изменить название: вместо «Левого фланга» в начале 1927 года должен был возникнуть «Фланг левых». В него намеревались войти сам Д. Хармс, а также А. Введенский, Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, Н. Дмитриев, С. Цимбал, И. Синельников, А. Туфанов, Е. Вигилянский и два поэта-однофамильца — Венедикт и Георгий Матвеевы. Но самое интересное, что в список будущих членов «Фланга левых» Хармс включает и Казимира Малевича. Хармс действительно серьезно планировал объединить все «левые» силы Ленинграда — как поэтические, так и художественные. Интересно, что термин «левые силы» Хармс понимал весьма широко: несколько позже, в октябре 1927 года, он обращался к искусствоведу Николаю Пунину, предлагая ему «стать во главе группы футуристов для издания футуристического журнала», на что Пунин дал согласие (журнал так и не вышел). Сообщающий об этом в своих записях Павел Лукницкий приводит комментарий Ахматовой по этому поводу: «Если литературная „молодежь“ объединяется со „стариками“ — это только доказательство слабости молодежи». Сообщение о встрече Хармса с Пуниным Лукницкому передала Ахматова, и, видимо, упоминание «футуристов» было связано с тем, что она, не разбираясь в оттенках, отнесла к ним всех «левофланговых» поэтов.

Разумеется, Малевич был здесь фигурой знаковой. Незадолго до его отъезда за границу, в конце декабря 1926 года, у Хармса с Малевичем состоялись переговоры. В записной книжке Хармса

остался их краткий план-конспект:

«Беседа с К. С. Малевичем.

1) Абсолютное согласие К. С. на вступление в нашу организацию.

2) Сколько активных человек дает он I разряда (мы 4 челов‹ека›).

3) Сколько II разряда, (мы: 7 челов‹ек›).

4) Дает ли он нам помещение (для закрытых малых заседаний комнату предоставим).

5) Связь с ‹Г›ИНХУК'ом.

6) Сколько очков под зайцем (мы: граммофон плавает некрасиво).

7) О названии (невозможность „Уновиса“).

1) Косая известность.

2) Не оправдаем начального сущест‹вования›;

3) Возрождение недолговечного.

8) Какова верховная власть?

(Мы предлаг‹аем›:

Малев‹ича›;

Введенск‹ого›;

Бахтерева

Хармса)

9) Принцип Объединения? (Мы — основной стержень — даем 4 верховных членов, а мож‹е›т быть, вообще группа 1-го разряда?).

10) Срок первого собранья?

11) Сколько человек III разряда? (Мы: 20 челов‹ек›.)

12) На каких основаниях входят члены II-го разряда?»

Этот текст требует пояснений. Из него видно, что Хармс, любивший создавать всякого рода организации со строгой иерархической структурой, задумал объединить все «левые» силы Ленинграда под эгидой «Радикса». Разумеется, обещание доставить для планируемой организации в общей сложности 27 человек «I и II разряда» очень сильно отдавало фикцией, но, судя по всему, Хармс, Введенский и их друзья рассчитывали на связи в ГИИИ и на свое влияние в Союзе поэтов.

Сразу после обмена сторонами заумными фразами (про зайца и граммофон) наступил очень важный момент — обсуждение названия организации. Судя по конспекту, молодые поэты категорически отвергли название витебской группы Малевича («Уновис» — «Утвердители нового искусства»). Однако новое название предложено не было — это означает, что несмотря на то, что Малевич дал «абсолютное согласие» на вступление в новую организацию, конкретные детали должны были обсуждаться после его возвращения. Увы, после возвращения в

Россию в июне 1927 года Малевич был немедленно арестован и несколько недель провел в тюрьме, откуда был освобожден лишь после больших усилий друзей. Разумеется, ему после этого было уже не до вхождения в какие-либо «левые» объединения. Одна из последних встреч Хармса с Малевичем перед его отъездом в Варшаву и Берлин произошла 16 февраля 1927 года. Малевич подарил Хармсу свою книгу «Бог не скинут» с дарственной надписью «Идите и останавливайте прогресс». А 18 февраля Хармс в ответ посвятил Малевичу свою новую стихотворную сценку «Искушение»:

ИСКУШЕНИЕ

Посвящаю К. С. Малевичу

Четыре девки на пороге:
Нам у двери ноги ломит.
Дернем, сестры, за кольцо.
Ты взойди на холмик тут же,
скинь рубашку с голых плеч.
Ты взойди на холмик тут же,
скинь рубашку с голых плеч.

Четыре девки, сойдя с порога:
Были мы на том пороге,
песни пели. А теперь
не печальтесь вы, подруги,
скинем плечи с косяка.

Хор:
Все четыре. Мы же только
скинем плечи с косяка.

Четыре девки в перспективе:
Наши руки многогранны,
наши головы седы.
Повернув глаза к востоку,
видим нежные следы.
Лишь подняться на аршин —
с незапамятных вершин
все исчезнет, как плита,
будет клумба полита.
Мы же хвалимся нарядом,
мы ликуем целый день.
Ты взойди на холмик рядом,
плечи круглые раздень.
Ты взойди на холмик рядом,
плечи круглые раздень.

Четыре девки, исчезнув:
ГРОХ-ХО-ЧЧА!

Полковник перед зеркалом:
Усы, завейтесь! Шагом марш!
Приникни, сабля, к моим бокам.
Ты, гребень, волос расчеши,
а я, российский кавалер,
не двинусь. Лень мне или что?
Не знаю сам. Вертись, хохол,
спадай в тарелку, борода.
Уйду, чтоб шпорой прозвенеть
и взять чужие города.

Одна из девиц:
Полковник, вы расстроены?

Полковник:
О, нет. Я плохо выспался.
А вы?

Девица:
А я расстроена, увы.

Полковник:
Мне жалко вас.
Но есть надежда,
что это все пройдет.
Я вам советую развлечься:
хотите в лес? — там сосны жутки...
Иль, может, в оперу? — Тогда
я выпишу из Англии кареты
и даже кучера. Куплю билеты,
и мы поедем на дрезине
смотреть принцессу в апельсине.
Я знаю: вы совсем ребенок,
боитесь близости со мной.
Но я люблю вас...

Девица:
Прочь, нахал!

Полковник ручкой помахал
и вышел, зубом скрежеща,
как дым выходит из прыща.

Девица:

Подруги! Где вы?! Где вы?!

Пришли четыре девы,
сказали: «Ты звала?»

Девица (в сторону):
я зла!

Четыре девицы на подоконнике:
Ты не хочешь нас Елена.
мы уйдем. Прощай сестра!
как смешно твое колено
ножка белая востра
мы стоим, твои подруги
места нету нам прилечь
ты взойди на холмик круглый
скинь рубашку с голых плеч,
ты взойди на холмик круглый
скинь рубашку с голых плеч.

Четыре девицы сойдя с подоконника:
Наши руки поднимались
наши головы текли,
юбки серенькие бились
на просторном сквозняке.

Хор:
Эй, вы там, не простудитесь
на просторном сквозняке!

Четыре девицы глядя в микроскоп:
Мы глядели друг за другом
в нехороший микроскоп
что там было мы не скажем
мы теперь без языка
только было там крылечко
вился холмик золотой
над холмом бежала речка
и девица за водой
говорил тогда полковник
глядя вслед и горячо
ты взойди на этот холмик
обнажи свое плечо,
ты взойди на этот холмик

обнажи свое плечо

Четыре девицы исчезнув и замолчав:
?ПОЧ-ЧЕМ-МУ!

в с ё

Думается, что воплощенные в этом стихотворении геометризация тел и пространства, необычная перспектива — всё это имеет отношение к творчеству Малевича, по крайней мере, как его понимал Хармс.

Живопись была особенно близка Хармсу и его друзьям. Н. Харджиев писал: «Подобно всем обэриутам, Хармс рисовал. Он разрисовал стену своей комнаты, интересны были его рисунки на бумажном абажуре висящей лампы, рисунки тушью, по принципу мнимой симметрии. Хармс любил живопись, но его любовь к музыке была беспредельна. Букстехуде, Гендель, Бах, Моцарт — вот те, которых он обожал. Густым и приятным голосом он часто пел *Lacrimosa*. Почти ежедневно к нему приходил Я. Друскин, вдохновеннейший музыкант, по памяти игравший на фисгармонии творения исполинов XVIII века. Из современников Хармс ценил Шостаковича, особенно его оперу „Нос“, которая после нескольких спектаклей была „запрещена“».

В уходящем, 1926 году у Хармса оставались не только признание в виде приема в ЛО ВСП, не только выступления со своими стихами, но и первая публикация. В альманахе союза «Собрание стихотворений» в 1926 году появилось его стихотворение, озаглавленное следующим образом: «Чинарь-взиральник (случай на железной дороге)»:

Как-то бабушка махнула
и тотчас же паровоз
детям подал и сказал:
пейте кашу и сундук.
Утром дети шли назад
сели дети на забор
и сказали: вороной
поработай, я не буду,
Маша тоже не такая —
как хотите может быть
мы зализем и песочек
то что небо выразило
вылезайте на вокзале
здравствуй здравствуй Грузия

как нам выйти из нее
мимо этого большого
на заборе — ах вы дети —
вырастала палеандра
и влетая на вагоны
перемыла не того
кто налима с перепугу
оградил семью волами
вынул деньги из кармана
деньги серые в лице...

Новый, 1927 год начался у Хармса с создания нового рукописного сборника. До нас дошли только нарисованная им обложка и предисловие. На обложке стояло: «Чинарь Даниил Иванович Хармс. Управление вещей. Стихи малодоступные». Предисловие представляло собой обращение к гипотетическим читателю и рецензенту:

«Читателю.

Читатель, боюсь, ты не поймешь моих стихов. Ты бы их понял, если бы знакомился с ними постепенно, хотя бы с различными журналами. Но у тебя не было такой возможности, и я с болью на сердце издаю свой первый сборник стихов.

Рецензенту.

Во-первых, — прежде чем сказать что-либо о формальных недочетах в моих стихах, прочти „Управление вещей“ от корки до корки. Во-вторых, — прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, перечти их, а потом меня *вторично*. Д. Х.».

Мы не знаем, какие произведения Хармс собирался включить в сборник. Точно известно, что он собирался написать стихотворение под названием «Управление вещей» — по названию всего сборника (об этом запись Хармса от 11 января 1927 года). Но было ли это стихотворение написано, установить, к сожалению, не представляется возможным. Во всяком случае, ему было важно акцентировать внимание потенциальных читателей и критиков на своем отличии от футуристов, что давало ему право на полную эстетическую самостоятельность.

Девятого января состоялось выступление поэтов «Левого фланга» в «Кружке друзей камерной музыки». Хармс проявляет свойственную ему энергию, рекламируя предстоящее выступление: один из плакатов он собственноручно вешает на Невском проспекте. Однако творческая сторона его не удовлетворила. «Собой я недоволен», — записывает Хармс после выступления. Интересно, что выступления «Левого фланга»

(«Фланга левых») в его записной книжке чередуются с выступлениями «Радикса» — два коллектива организовывали свои художественные акции параллельно, несмотря на то, что их составы во многом пересекались.

Хармс активно участвует в выступлениях группы весь январь и февраль 1927 года. Эти выступления проходят в самых разных местах — от Союза поэтов до расположения 59-го стрелкового полка, где служили Заболоцкий и Вигилянский, которых забрали в армию еще в ноябре 1926 года, — и не всегда ограничивались чтением стихов. К примеру, как тогда было принято, на вечерах после поэтической части устраивали танцы (особенно был популярен модный тогда фокстрот).

Первого марта Хармс участвовал в обсуждении состава второго альманаха ЛО ВСП — «Костер». Если во время составления первого альманаха он еще являлся новичком в союзе и был рад самому факту публикации, но теперь он уже боролся за то, чтобы его творчество было представлено наилучшим образом. Он предложил пять вариантов, в каждом из них присутствовало стихотворение «Стих Петра-Яшкина-Коммуниста» в сочетании с каким-нибудь другим. Однако опубликовать в сборнике, вышедшем в том же 1927 году, удалось только «Стих Петра Яшкина». Слово «Коммуниста» по цензурным соображениям пришлось выкинуть. Видимо, в цензуре сочли недопустимым, чтобы коммунист произносил заумный текст. Хотя это стихотворение — одно из лучших в раннем творчестве Хармса и, видимо, вообще одно из лучших русских стихотворений на тему Гражданской войны. Динамика действия соединена в нем с нарочитым примитивизмом изображения, который делает прямую речь красноармейца в высшей степени реальной:

Мы бежали как сажени
на последнее сраженье
наши пики притупились
мы сидели у костра
реки сохли под ногою
мы кричали: мы нагоним!
плечи дурые высоки
морда белая востра
но дорога не платочек
и винтовку не наточишь
мы пускали наши взоры
вёрсты скорые считать
небо падало завесой
опускалося за лесом

камни прыгали в лопату
месяц солнцу не чета́
сколько времени не знаю
мы гнались за возами
только ноги подкосились
вышла пена на уста
наши очи опустели
мох казался нам постелью
но сказали мы нарочно
чтоб никто не отставал
на последнее сраженье
мы бежали как сажени
как сажени мы бежали
! пропадай кому не жаль !

в с ё

В последней строке Хармс применяет прием, заимствованный им из испанской пунктуации, — когда восклицательный или вопросительный знак ставится не только в конце, но и в начале соответствующего предложения.

В двадцатых числах марта Хармс снова предпринимает попытку составить сборник со своим участием. На этот раз им планировался сборник «Радикса», который он оптимистично пронумеровал как «1-й». В сборнике должно было быть четыре раздела: теоретический (статьи В. Шкловского, К. Малевича, Л. Липавского, Б. Бухштаба, Л. Гинзбург и др.), творческий (произведения А. Введенского, Д. Хармса, Н. Заболоцкого, И. Бахтерева, К. Вагинова, В. Хлебникова, А. Туфанова), живопись (И. Бахтерев, Н. Дмитриев), графика (Н. Заболоцкий, П. Филонов). Сочетание в одной «компании» литературоведов-формалистов и поэтов «Фланга левых» неудивительно: ведь Институт истории искусств, где учились Хармс, Бахтерев и другие участники «Левого фланга», был цитаделью «формального метода». Стоит также отметить первое появление в этой группе поэтов Константина Вагинова — автора прекрасных стихов и прозы, вошедшего впоследствии в ОБЭРИУ. Родившийся в 1899 году, Вагинов (настоящая фамилия Вагенгейм) тяготел в своем творчестве к более старшему, акмеистическому, поколению поэтов, но разделял с «чинарями» интерес к языку и его преобразованию. Идея пригласить его в «Левый фланг» принадлежала Бахтереву.

Наконец, не должно удивлять и соседство Заболоцкого с

Филоновым в разделе «графика»: Заболоцкий начинал как ученик Филонова именно в этом направлении искусства. Кроме здравствующих поэтов, филологов и художников Хармс собирался «привлечь к участию» и покойного Хлебникова, поскольку ориентация на его творчество представляла собой «визитную карточку» группы. Еще в 1926 году Хармс сочинил посвященное ему двустишие:

Виктору Владимировичу Хлебникову

Ногу на ногу заложив
Велимир сидит. Он жив.

Однако и этому проекту было суждено остаться неосуществленным: сборник «Радикса» издать не удалось.

А с 25 марта 1927 года название группы снова меняется.

«„Академия левых классиков“ — так назвались мы с пятницы 25 марта 1927 г., — записывает Хармс. — Название пришло почти одновременно Гаге (Кацману. — *А. К.*), Игорю (Бахтереву. — *А. К.*) и мне. Пришло оно у Кацманов, мы были там, чтобы писать декларацию, и вот нас осенило название. Все согласны. Кроме Шурки (Введенского. — *А. К.*). Этот скептик проплеванный ни на какое название, кроме чинаря, не гож. Долгожданное решение этой задачи, наконец, пришло. Надо полагать, решение блестящее».

Идея соединить в названии понятие «левизны» в искусстве (а значит, борьбы со всеми сформировавшимися представлениями об эстетических ценностях) с «академией» и «классикой» (то есть как раз с чем-то устоявшимся и признанным) представляла собой характерный для авангардного творчества оксюморон (сочетание противоположных характеристик в одном понятии), однако смысл смены названия был несколько глубже. Идея его состояла в том, чтобы «застолбить» свое место в современном авангарде, указать на своего рода образцовый характер своего пути в литературе. Кроме этого, подспудно в названии содержится намек на то, что в творчестве «левых классиков» обновлялось наследие классической литературы — позже, в декларации ОБЭРИУ Н. Заболоцкий назовет это «„классическим“ отпечатком», который несет на себе поэзия Хармса.

Однако всего через три дня, 28 марта, после выступления «Академии левых классиков» на собрании литературного кружка

Высших курсов искусствоведения при ГИИИ в газете «Смена» была напечатана разгромная статья «Дела литературные (о „чинарях“)», авторами которой были участники кружка Н. Иоффе и Л. Железнов. В ней подробно рассказывалось о скандале, возникшем после выступления группы:

«„Чинарь“, прочитав несколько своих стихов, решил осведомиться, какое действие они производят на аудиторию.

— Читать ли еще? — осведомился он.

— Нет, не стоит, — раздался голос. Это сказал молодой начинающий писатель Берлин — председатель Лен. Леф'а.

„Чинари“ обиделись и потребовали удаления Берлина с собрания. Собрание единодушно запротестовало.

Тогда, взобравшись на стул, „чинарь“ Хармс, член Союза поэтов, „великолепным“ жестом подняв вверх руку, вооруженную палкой, заявил:

— Я в конюшнях и публичных домах не читаю!

Студенты категорически запротестовали против подобных хулиганских выпадов лиц, являющихся в качестве официальных представителей литературной организации на студенческие собрания. Они требуют от Союза поэтов исключения Хармса, считая, что в легальной советской организации не место тем, кто на многолюдном собрании осмеливается сравнить советский ВУЗ с публичным домом и конюшнями».

Железнов организовал и коллективное доносительское письмо в правление Союза поэтов. В архиве союза сохранилось объяснительное заявление Хармса и Введенского следующего содержания:

«Заявление в Ленинградский Союз поэтов от Академии Левых Классиков.

Причина описываемого скандала и его значение не таково, как об этом трактует „Смена“. Мы еще до начала вечера слышали предупреждение о том, что собравшаяся публика настроена в достаточной степени хулигански… В зале раздавались свистки, крики и спор. Выскакивали ораторы, которых никто не слушал. Это длилось минут 5—7, пока чинарь Д. И. Хармс не вышел и не сказал своей роковой фразы: „Товарищи, имейте в виду, я ни в конюшнях, ни в бардаках не выступаю“, после чего покинул собрание. Шум длился еще некоторое время и кончился дракой в публике, вне нашего участия.

После всего вышеизложенного мы, Академия Левых Классиков, считаем свое поведение вполне соответствующим оказанному нам приему и резкое сравнение Д. И. Хармса, относящееся к имевшему быть собранию, а не к вузу вообще, по трактовке тт. Иоффе и Железнова, считаем также весьма метким.

Чинарь А. Введенский, Чинарь Д. Хармс».

Шестнадцатого апреля по группе был нанесен еще более серьезный удар. В этот день по политическому обвинению был арестован режиссер Георгий Кацман, работавший под псевдонимом «Кох-Боот». Он был осужден и отправлен в печорский лагерь, где после освобождения остался в качестве вольнонаемного. Это его, видимо, и спасло — он прожил долгую жизнь и скончался в 1985 году.

Тринадцатого мая Хармс узнает о разводе Эстер Русаковой с мужем. «...Впервые говорил с ней», — отмечает от у себя. Всё лето 1927 года прошло под знаком любовных переживаний. В июле Хармс уезжает в Детское Село к тетке и с надеждой ждет писем от Эстер, однако писем не было. Давала себя знать разница в отношениях: любовь была взаимной, но Эстер относилась к ней гораздо более беспечно и легкомысленно. Для Хармса же каждый ее поступок, который мог быть истолкован как невнимание к нему с ее стороны, был чрезвычайно болезненным и заставлял мучиться и страдать.

Тринадцатого июля он записывает: «Какая Эстер жестокая и пустая девочка. Сколько дней я не могу получить письма от нее.

Я думал, что сегодня она даже приедет. Но она — НЕ ПРИЕДЕТ. Как мне тяжело, что она так беспечна. Я больше не буду ей писать, пока сам не получу письмо...»

Четырнадцатого июля он раздраженно пишет в записную книжку: «Я тебе послал больше писем, нежели Введенскому. Но он, несмотря на то, что не любит отвечать, — уже ответил. Ты же — нет. До свиданья. Больше я тебя не знаю. Все кончено, Эстер». 17 июля: «Абсолютный конец с Эстер». 18 июля: «...Эстер приехала ко мне. Я был рад сначала, но после... после... Я убедился теперь окончательно, как мы не нужны друг другу. Люди совсем разные. Скажу прямо. Очень жаль, что она приехала. Весь вечер, на который я строил именно свои расчеты, она просидела в столовой. Боже, как мы не похожи! Она не глупа, но ум ее так далек от моего понимания, как и мой от ее. В ее присутствии я чувствую себя так неуместно, что нет возможности говорить с ней. ‹...›

Ну, Д. Хармс, подбоченься и крепись. „Ура“ кричи, чтоб не падать духом. Будь царем».

Как справедливо обратил внимание Н. Богомолов, Хармс здесь явно отсылает читателя к пушкинскому сонету «Поэту»:

> Поэт! не дорожи любовию народной.
> Восторженных похвал пройдет минутный шум;
> Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,

Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный...

Хармс решает окончательно расстаться с Эстер. Она уходит от него на вокзал, чтобы ехать в Ленинград, а он в это время записывает: *«Esther*, почувствуй, как я люблю тебя и какая тоска во мне. Милая моя, родная, вернись!!! О, Господи!» Он не выдерживает и идет на вокзал, чтобы увидеть ее хотя бы издали. Его страдания доходят до высшей степени: он даже начинает ежедневно подсчитывать количество секунд, прошедших с того момента, когда он последний раз ее видел.

Этот серьезный кризис в отношениях с Эстер был первым, но далеко не последним... Меньше чем через год они стали мужем и женой, и в семейной жизни Хармс периодически то находился на вершине счастья, то снова страдал и мучился из-за несходства их характеров и отношения к жизни. Возможно, эти переживания и подтолкнули Хармса впоследствии к созданию совершенно несвойственного ему произведения — стихотворения «Серенада» (12 октября 1927 года), — проникнутого лиризмом и написанного правильным амфибрахием:

выходит Мария, отвесив поклон,
Мария выходит с тоской на крыльцо
а мы, забежав на высокий балкон
поем, опуская в тарелку лицо
Мария глядит
и рукой шевелит
и тонкой ногой попирает листы
а мы за гитарой поем да поем
да в ухо трубим непокорной жены
над нами встают золотые дымы
за нашей спиной пробегают коты
поем и свистим на балкончике мы
но смотришь уныло за дерево ты
остался потом башмачок да платок
да реющий в воздухе круглый балкон
да в бурное небо торчит потолок
выходит Мария, отвесив поклон
и тихо ступает Мария в траву
и видит цветочек на тонком стебле

она говорит: я тебя не сорву
я только пройду поклонившись тебе
А мы, забежав на балкон высоко
кричим: Поклонись! и гитарой трясем
Мария глядит и рукой шевелит
и вдруг поклонившись бежит на крыльцо
и тонкой ногой попирает листы
а мы за гитарой поем да поем,
да в ухо трубим непокорной жены
да в бурное небо кидаем глаза

Это стихотворение кинематографично: на экране постепенно тают фрагменты изображения, в итоге от героини остаются башмачок и платок, а от здания — балкон, висящий в воздухе. Отчасти такая техника изображения напоминает русскую авангардную живопись начала XX века.

Двадцать седьмого июля Хармс размышляет о роли Эстер в его жизни и о ее пагубном влиянии на его творчество:

«Кто бы мог посоветовать, что мне делать? Эстер несет с собой несчастие. Я погибаю с ней вместе. Что же, должен я развестись или нести свой крест? Мне было дано избежать этого, но я остался недоволен и просил соединить меня с Эстер. Еще раз сказали мне, не соединяйся! — Я все-таки стоял на своем и потом, хоть и испугался, но все-таки связал себя с Эстер на всю жизнь. Я был сам виноват или, вернее, я сам это сделал. Куда делось ОБЭРИУ? Все пропало, как только Эстер вошла в меня. С тех пор я перестал как следует писать и ловил только со всех сторон несчастия. Не могу ли я быть зависим от женщины, какой бы то ни было? — или Эстер такова, что принесла конец моему делу? — я не знаю. Если Эстер несет горе за собой, то как же могу я пустить ее от себя. А вместе с тем, как я могу подвергать свое дело, ОБЭРИУ, полному развалу. По моим просьбам судьба связала меня с Эстер. Теперь я вторично хочу ломать судьбу. Есть ли это только урок или конец поэта? Если я поэт, то судьба сжалится надо мной и приведет опять к большим событиям, сделав меня свободным человеком. Но может быть, мною вызванный крест должен всю жизнь висеть на мне? И вправе ли я даже как поэт снимать его? Где мне найти совет и разрешение? Эстер чужда мне как рациональный ум. Этим она мешает мне во всем и раздражает меня. Но я люблю ее и хочу ей только хорошего. Ей, безусловно, лучше разойтись со мной, во мне нет ценности для рационалистического ума. Неужели же ей будет плохо без меня? Она может еще раз выйти замуж и, может быть,

удачнее, чем со мной. Хоть бы разлюбила она меня для того, чтобы легче перенести расставание! Но что мне делать? Как добиться мне развода? Господи, помоги! Раба Божия Ксения, помоги! Сделай, чтоб в течение той недели Эстер ушла от меня и жила бы счастливо. А я чтобы опять принялся писать, будучи свободен, как прежде!

Раба Божия Ксения, помоги нам!»

На следующий день после этого письма Хармс пишет маленькую заметочку о поэтике прозы Андрея Белого — видимо, под влиянием чтения его «Петербурга»:

«Прием А. Белого, встречающийся в его прозе — долгождан. Я говорю о том приеме, который не врывается как сквозняк, не треплет скрытый в душе волос милого читателя. О приеме говорю я таком же естественном, как. Достаточно. Уразумение наступит в тот именно момент, когда не ждет того читатель. До тех пор он правильно догадывается, но трусит. Он трусит. Об авторе думает он. Автор мог предвидеть все — как? За этим следует слово, одно (много два) — и читатель говорит в пыль забившись скучных метафор, длинных периодов, тупых времен — пыль. Тут говорит он себе, так же просто как до начала чтения, — мысль его прояснилась. Ура скажет читатель. Потом наступает уразумение. То далеко залетает каждый звук, то останавливается прямо в укор — неожиданно. Можно вздрогнуть. Вышел А. Белый из под тумана, прояснился и тут же отжил.

накрахмален

Выражение всего мира — перекошенной.

С Ухам вместо рта. Ты над щетиной всхохрилось. Жизнь пошла. И в один миг пропало недоверие. Появился тот же Невский, каким знали мы его 25 лет. Дама прошла по Невскому опять-таки знакомая вся до корней своих. Поверили мы и трах... Нет города. Мысль одна вверх, другая под ноги, крест на крест. Пустоты да шары, еще трапеция видна. Жизни нет, все».

Хармс пытался создать некий образец «заумного литературоведения» — претендуя, таким образом, на универсальность этого языка. Обращение Хармса к петербургской тематике легко понять, если иметь в виду, что параллельно — летом и в сентябре 1927 года — он заканчивает вторую часть «Комедии города Петербурга» — первого дошедшего до нас его крупного произведения.

«Комедия» представляет собой серьезную загадку для исследователей творчества Хармса. Дело в том, что до сих пор неизвестно, существовал ли вообще окончательный, канонический текст этого произведения, и если существовал, то в каком виде.

До нас оно дошло в виде черновика. В хармсовском архиве сохранилось большое количество листов с разнообразной авторской правкой — следы большой работы писателя над произведением, проведенной с 28 февраля по 5 сентября 1927 года. В принципе, ничего удивительного в черновом автографе нет, архив Хармса содержит большое число таких рукописей. Главная загадка — это то, что не сохранилось беловой рукописи, а ведь Хармс обычно, закончив работу, аккуратно переписывал текст набело. «Комедия города Петербурга» была первой его крупной вещью, но даже если рассматривать весь его творческий путь, то она явно входит в пятерку самых важных произведений Хармса наряду с «Елизаветой Бам», «Гвидоном», «Старухой» и «Случаями». Предположение, что Хармс так и не закончил пьесу, не выдерживает критики: нам известно, что он, по крайней мере несколько раз, читал ее своим друзьям и знакомым.

Вторая загадка — это отсутствие в дошедшем до нас тексте пьесы первой части. Текст начинается с заглавия и подзаголовка: «Часть II». Однако по сюжету не ощущается никакого нарушения единства текста: он логичен и целостен, нет никакого пропущенного или изъятого звена, нет и никаких признаков того, что текст начат с середины. Это заставляло некоторых исследователей предполагать, что перед нами — авангардный прием и первой части просто-напросто никогда и не было. Эти соображения были вызваны тем, что дошедшие до нас вторая и третья части «Комедии» очень автономны: достаточно их сопоставить, чтобы убедиться в отсутствии между ними причинно-следственных сюжетных отношений. Проще говоря, если бы в автографе сохранилась только третья часть, то ее можно было бы публиковать как самостоятельное произведение. Несмотря на то, что в ней действуют те же персонажи, что и во второй, в третьей части нигде нет отсылок к предыдущей, как нет и элементов сюжета, которые были бы непонятными без второй части.

Однако после публикации записных книжек Хармса ответ на этот текстологический вопрос был получен. В частности, Хармс записал, что собирается прочесть первую часть «Комедии» на вечере 12 ноября 1926 года. Этот же текст он упоминает 9 ноября как одобренный и Введенским, и Заболоцким, а 24 ноября включает его в небольшой рукописный сборник, подаренный тетке Наталье Колюбакиной. Таким образом, разрешается и третья загадка. Дело в том, что существует стихотворение Н. Заболоцкого «Восстание» с подзаголовком «Фрагменты Даниилу Хармсу, автору „Комедии города Петербурга“». Дату этого посвящения мы знаем точно: 20 августа 1926 года — и

теперь точно знаем, что имелось в виду Заболоцким. К этому числу Хармс закончил первую часть этого произведения.

Судя по всему, окончательного варианта «Комедии» так и не было создано. Несмотря на то, что после первой части (ее текст был подарен Заболоцкому, потом этот экземпляр оказался утрачен) были написаны вторая и третья, Хармс прекрасно понимал полную невозможность поставить пьесу на сцене по причинам цензурного характера. В самом деле: дошедший до нас черновик свидетельствует как раз о яркой сценичности пьесы. В ней присутствуют яркие монологи и диалоги, пляски, прыжки, а к третьей части была написана отдельная интермедия с хорами. Примерно через полтора месяца директор Дома печати Баскаков обращается к Хармсу и его друзьям с предложением устроить театрализованный вечер — и Хармс немедленно начинает писать новую пьесу для него; так возникает «Елизавета Бам». Возможно, интерес к «Комедии» пропал у него именно в этот момент: получив реальный шанс превратить ОБЭРИУ в яркий факт литературно-художественной жизни Ленинграда, Хармс сосредоточил все силы на написании авангардной пьесы для постановки на сцене Дома печати. Заканчивать же драму, которая, будучи ориентированной на постановку, не могла быть поставлена ни при каких условиях, у него уже, видимо, не было ни времени, ни желания. Больше о «Комедии города Петербурга» он уже не упоминает никогда: ни в записных книжках, ни в дневнике.

«Комедия» представляет собой первую большую вещь Хармса — драматическую фантасмагорию, в которой оказываются перемешанными времена и персонажи. Все они объединены топосом Санкт-Петербурга. В его пространстве одновременно оказываются и создатель города Петр I, чей мифологический образ, воплощенный в Медном всаднике («Ты памятник бездушный и скакун», — обращается к нему Николай II, что прямо отсылает к одноименному пушкинскому произведению), делает «Комедию» подлинным петербургским текстом. В ней одновременно действуют и Петр, и Николай II, и некий Комсамолец Вертунов (Хармс сознательно нарушает нормативную орфографическую форму этого слова, вызывая живые в то время ассоциации с разговорным «комса» — так в 1920-е годы часто именовали комсомольцев), причем Вертунов предлагает Николаю II вспомнить нашествие на Россию Наполеона, которое он, Николай, якобы должен помнить. При этом Хармс фактически заложил в «Комедии» все основные признаки своей будущей драматургии, которые впоследствии были им реализованы в полной мере в «Елизавете Бам». Персонажи не обладают

цельностью сознания: их компетенция постоянно меняется, создавая тем самым парадоксальные перебивы сюжетной линии. Если в начале второй части Комсамолец Вертунов разговаривает с Николаем II пренебрежительно и издевательски, а царь выглядит подавленным, то вскоре ситуация внезапно разворачивается: царь вновь становится царем, отдает приказы, а Вертунов разговаривает с ним почтительно, обращаясь «Ваше Величество». Нарушается и единство действия: персонажи периодически вклиниваются в сюжет с песнями и монологами, не имеющими никакой смысловой связи с основным текстом пьесы, всячески его расшатывая. Некоторые персонажи вообще вводятся в текст для выполнения каких-то определенных функций. Например, Ваня Щепкин, появляясь всюду, постоянно просит закрыть двери и форточки, объясняя это опасностью сквозняков; он же реализует в пародийном ключе характерное для русской литературы противоположение Москвы и Петербурга. Он бежит из Петербурга в Москву, а прибегая обратно, радостно сообщает:

«Сейчас только что из Москвы. Прибежал туда, а там всё так же, как и у нас. Такие же дома и люди. Говорят только наоборот. „Здравствуйте“ — это значит у них „прощайте“. Я и побежал обратно...»

Особым приемом в «Комедии» стало введение в нее литературных цитат, а также литературных персонажей наравне с историческими фигурами. Среди действующих лиц драмы — Павел Афанасьевич Фамусов, представленный полным именем и отчеством, князь Мещерский (очевидна отсылка к внуку Н. М. Карамзина, князю Владимиру Петровичу Мещерскому, прозаику, издателю знаменитого в конце XIX века журнала «Гражданин», редактором которого одно время был Ф. М. Достоевский), а также некто Кирилл Давыдович Обернибесов, чья фамилия была взята Хармсом из повести А. М. Ремизова «Неуемный бубен» (невозможно не увидеть в этой фамилии и аллюзию на роман Ф. Достоевского «Бесы»). Достоевский присутствует в «Комедии города Петербурга» и более явно: образ князя Мещерского, живущего в Швейцарии и прилетающего оттуда на аэроплане, становится пародийной отсылкой к «Идиоту». Наконец, один из Офицеров в третьем акте вспоминает поручика Пирогова, героя гоголевского «Невского проспекта», который у Хармса, как и Обернибесов, получает имя, не указанное в литературном источнике:

Оставь, я создан для другого
Я таю свечкой на дожде
ты помнишь Петю Пирогова?

он мой товарищ по нужде.

А чуть позже второй Офицер рисует картину, отсылающую к поэзии Блока:

А вот и Пьяница и дама
и мы с тобой и вся земля!
Бежим на улицу, посмотрим
бутылку выпьем и назад.

Очевидно, последовавший вскоре возглас Дамы: «Сашка, мерзавец! Не хватай меня!..» — представляет собой снижающее введение в текст «Комедии» имени самого Блока. Причины этого понятны, главная из них — резко антисимволистская направленность поэзии Хармса этого периода. Очевидно, из поэмы «Двенадцать» взята и еще одна героиня «Комедии» — Катюша.

Заимствовав для Обернибесова фамилию ремизовского героя, Хармс вкладывает в его уста фразы, которые легко опознавались современниками, знавшими поэзию петербургско-ленинградского футуризма. «Я создал мир», — заявляет Обернибесов, а чуть позже он называет себя Богом. В этих фразах без труда угадывалась отсылка к достаточно известному во втором десятилетии XX века поэту-эгофутуристу Константину Олимпову (Фофанову), бывшему соратнику Игоря Северянина. С Олимповым Хармс общался в 1920-е годы и даже, по свидетельству И. Бахтерева, предлагал его в состав создававшегося «Левого фланга». Стихи Олимпова воплощали доведенную до логического предела поэтику эгофутуризма: себя он именовал «Родителем Мироздания», гением, совершенством и т. п.:

Я — Самодержец Вдохновенья,
Непогрешимей Божества.
Собою Сам, Творец Творенья,
Бессмертной Жизни — Голова!

«Я выше божьей красоты», — уверял Олимпов в своих стихах. Разумеется, ценность каждого его слова была столь велика и непостижима, что он вскоре начал каждое из них писать с заглавной буквы.

Те же воспоминания Бахтерева сохранили нам историю

несостоявшегося визита будущих обэриутов к Олимпову как раз примерно в 1927 году. В гости к эгофутуристу вместе с Хармсом отправились Заболоцкий, Бахтерев и Введенский.

«— Могу предложить один поход, — сказал Даниил. — У меня в записной книжке давным-давно записано: Заболоцкому вместе с Хармсом зайти к Олимпову. Сходим втроем? Не пожалеете.

Мы и пошли.

Миновав Детскосельский, ныне Витебский, вокзал, оказались, кажется, на Можайской. Входная дверь находилась в подворотне.

Дверь открыла молодая общительная гражданка.

— Очень приятно. Только их нету. Константина Константиновича нашего увезли. Больной стал, похоже, чахоточный. Так что в деревне на излечении...

Отпустить нас соседка не захотела.

— Вы уж не передавайте, а непутевый наш Костенька только пишет, разве в наше время так можно? Представляете какой: выйдет вечером на Марсово поле, непобритый, знаете, и встречным билеты предлагает. В жисть не догадаться — на луну. И смех и слезы...»

Разумеется, литературные персонажи и исторические личности в тексте «Комедии» утрачивали практически любую генетическую связь с произведением, из которого они были взяты, или с реальным лицом. Будучи помещенными в фантасмагорическое пространство драмы, они подчиняются только специфическим законам абсурдистского текста.

Многочисленные сюжетные перебивы, вставные интермедии, трансформации персонажей — всё это объединяется сквозным мотивом города, который в драме именуется то Петербургом, то Ленинградом, сводясь, в итоге, к бесформенному и дикому «Петербургу», напоминающему город мертвецов.

В 1933 году Хармс вернется к сюжету «Комедии города Петербурга» и напишет драматический отрывок, который явно примыкает к «Комедии», хотя и не может считаться ее продолжением. Помимо Николая II в нем действует и его жена Александра Федоровна, а также Адам Адамыч (кучер Вральман из комедии Фонвизина «Недоросль»). «Комсамолец Вертунов» превращается в отрывке в Воробьева, уже не молодого, а пожилого человека, чья взрослая дочь Мария сбежала с женихом в Тулу. Из разговора выясняется, что этим женихом является Стасов — явно имеется в виду известнейший критик и историк искусств Владимир Васильевич Стасов, друживший со Львом Толстым. Удивление Николая II:

«— Как Стасов!
Да ведь он старик почтенный!» —

имеет вполне реальные корни: на посмертных портретах Стасов изображался стариком с белой бородой, которую также вспоминает царь:

«О, Стасов! Ты старик
и борода твоя серебряного цвета...»

Разумеется, излишне даже упоминать, что ничего общего с реальной биографией Стасова хармсовский сюжет не имеет.

При отсутствии сюжетной общности у этого драматического отрывка слишком много общего с «Комедией»: принцип отбора персонажей и их имена, а также размер — разностопный ямб. Однако в 1933 году Хармс не дописал его, не дав тем самым возможности ответить на вопрос, каков был его авторский замысел по отношению к этому отрывку и написанной пятью годами ранее «Комедии города Петербурга».

Глава вторая
ОБЭРИУ. «ТРИ ЛЕВЫХ ЧАСА»

К осени 1927 года количество выступлений участников «Академии левых классиков» (АЛК) сократилось до минимума. В тогдашних условиях всё меньше и меньше находилось руководителей и директоров, которые готовы были бы согласиться на предоставление своих помещений малоизвестной группе, которая вдобавок щеголяла проявлениями авангардной эстетики. С другой стороны, ослабло и рвение Хармса с Бахтеревым, на которых были возложены обязанности по организации выступлений. Нужно было определяться с новыми формами работы, поскольку целые дни проходили в пустых разговорах, а это действовало угнетающе. Вернувшийся из армии Заболоцкий не скрывал своего раздражения от подобного безделья. Именно по его предложению было решено организовать что-то вроде студии. У нее было существенное отличие от существовавших ранее в Петрограде-Ленинграде поэтических студий. Если в них главной целью была учеба и руководил работой какой-то признанный поэт, то в студии АЛК никаких руководителей, конечно, не было. Собирались в комнате Хармса два раза в неделю. Каждый занимался своим делом: кто-то писал стихи, кто-то рисовал — словом, была полная свобода. Написанное тут же читалось и обсуждалось.

Заболоцкий всерьез мечтал о возрождении «Бродячей собаки» — артистического кабаре, существовавшего в Санкт-Петербурге (Петрограде) с 1912 по 1915 год. Тогда это было знаменитое место — небольшой обустроенный подвал, в котором собирались поэты, артисты, художники, музыканты. Действо в нем начиналось обычно ближе к полуночи и продолжалось до утра: читали стихи, музицировали, спорили, даже ставили пьесы. В «Собаке» царил полный демократизм: его «хунд-директор» Борис Пронин объявлял в самом начале: «Все знакомы!» — после чего никаких условностей больше не требовалось. В «Бродячей собаке» были завсегдатаями Н. Гумилев, А. Ахматова, В. Мейерхольд, М. Кузмин, Г. Иванов, В. Хлебников, О. Мандельштам и многие другие, Кузмин же написал и «собачий» гимн. Попасть туда считалось очень престижным делом — потому что «с улицы» в «Собаку», не пускали, нужны были рекомендации. Да и с рекомендациями людей посторонних (так называемых «фармацевтов») пускали лишь за большую плату, относясь к ним весьма презрительно.

«Бродячая собака» породила целый пласт мифов, отразившихся в мемуарах, переписке и, конечно, в литературных произведениях. Не случайно для многих поэтов — как эмигрировавших, так и живших после революции в Советской России — «Бродячая собака» предвоенного времени навсегда осталась в памяти как прекрасный символ художественной свободы и творческого единства — всего того, что было утрачено после революции. Даже созданный Прониным в 1916 году и существовавший до 1919-го «Привал комедиантов» уже далеко не соответствовал «собачьим» традициям.

Разумеется, мечты о возрождении «Собаки» в 1927 году были совершенно наивными (а Заболоцкий даже предлагал привлечь здравствовавшего тогда Пронина, чтобы поставить его во главе возрожденного предприятия). Не менее наивными были и надежды раздобыть денег для издания сборника. Заболоцкий приводил в пример альманах «Стрелец». Но третий и последний выпуск этого альманаха состоялся в 1922 году — когда еще существовала относительная свобода творчества, а кроме того, тогда в самом разгаре был нэп, позволявший зарабатывать деньги. Этой возможностью и пользовался А. Беленсон — издатель «Стрельца». Вскоре Заболоцкий поймет тщетность подобных намерений и обратится к государственным издательствам: его книгу «Столбцы» издаст в 1929 году Издательство писателей в Ленинграде.

Идею Заболоцкого о студии приняли. Лишь Введенский заявил:

— У меня собственная студия — моя комната, а письменный стол — кровать. Так и буду жить.

Тем не менее и Введенского часто видели в «студийные часы» у Хармса, где он читал свои стихи и участвовал в обсуждении чужих произведений. Игорь Бахтерев, на чьи воспоминания мы опираемся, отмечал, что лишь Константин Вагинов, безвыходно писавший в то время роман «Козлиная песнь», ни разу не побывал у Хармса в студии. В конце 1929 года к студийцам присоединился молодой поэт и прозаик Юрий Владимиров.

В один из таких дней, когда участники «Академии» были в сборе, у Хармса раздался телефонный звонок, приведший к важному перелому в жизни и деятельности членов группы. Звонил Н. П. Баскаков, директор ленинградского Дома печати, помещавшегося на Фонтанке в Шуваловском дворце. Он, будучи наслышан о деятельности Хармса и его товарищей, предлагал группе официально войти в состав Дома печати в качестве одной из его секций.

«Николай Павлович Баскаков, невысокий энергичный человек

с большим шишковатым лбом и голубыми глазами, считал оздоровление режима проблематичным», — писал о нем Виктор Серж (В. Л. Кибальчич). Виктор Серж, писатель и революционер, приехавший в Петроград из Франции в 1917 году, член партии коммунистов, активно участвовавший в политической жизни Советского Союза, был хорошо знаком с Баскаковым, поскольку вместе с ним состоял в троцкистской оппозиции. Одновременно Серж был свояком Хармса, так как женился на сестре его жены Эстер — Любови Александровне Русаковой. Впоследствии и Серж, и Баскаков пострадали за свою оппозиционность — обоих арестовали и отправили в ГУЛАГ. Но если Виктора Сержа, за которого вступились видные западные коммунисты и деятели культуры, в 1936 году освободили и вместе с женой выслали обратно во Францию, то Николай Баскаков из лагеря не вышел. Последнее, что о нем известно — это то, что он некоторое время работал лагерным фотографом.

Баскаков чрезвычайно интересовался авангардным искусством. Именно он пригласил в 1926 году в маленький (на 200 мест) театр Дома печати Игоря Терентьева, который осуществил там свои знаменитые театральные постановки — «Фокстрот» (пьеса Василия Андреева), «Узелок» (текст написан самим Терентьевым), опера «Джон Рид» (на музыку В. Кашницкого) и, наконец, самую громкую из постановок — «Ревизор» в заумной интерпретации, — которая состоялась 9 апреля 1927 года. Об этой постановке мы знаем довольно много благодаря подробному описанию спектакля в ленинградских газетах. Приведем реконструкцию, выполненную покойным итальянским профессором Марио Марцадури, прекрасным знатоком русского авангарда:

«Каждый костюм давал намек на персонаж, который в него облачался: трактирный слуга носил на спине изображение громадного красного рака, почтмейстер — конверты, марки, штемпеля по всему телу, робкие маргаритки украшали одежду одного жандарма, на одежде другого вырисовывались свинячие морды, две земляничные ягоды были на плечах Земляники, в то время как судья Ляпкин-Тяпкин носил на шее большущий ключ, аптекарь кружил с ночным горшком в руке, а Осип, слуга Хлестакова, все время смотрел себе между ног, где болтались гирьки ходиков.

В спектакле Терентьева случалось в самом деле всё, что угодно. Персонажи ползали, вертелись, двигались на четвереньках, разговаривали на разных языках, в том числе и на заумном, запевали оперные арии, напевали цыганские песни, насвистывали модные мотивы, ощупывали друг друга и

раздевались прямо на сцене, занимались любовью за диванами и в шкафах (на сцене их было целых пять), бегали в уборную, держась за живот одной рукой, в то время как другой размахивали туалетной бумагой, развевавшейся наподобие знамени. Отхожее место, черный куб в центре сцены, своего рода таинственная телефонная будка, превращалось в действующее лицо спектакля из-за постоянных хождений, спазмов, хрюканья его посетителей, грубых шуток персонажей, которые отправлялись подглядывать в замочную скважину, непристойно комментируя увиденное. Под звуки „Лунной сонаты“ Бетховена Хлестаков торжественно шел со свечой в уборную; в такую же уборную забирались Хлестаков с Марьей Антоновной после „обручения“, причем Городничий подсматривал и подавал радостные реплики: „Целуются! Ах, батюшки, целуются!“ А через некоторое время снова подглядывал: „Вона, как дело-то пошло!“ И тем временем слышались вскрики, хрипы и т. п. Спектакль сопровождался всевозможными шумами, криками, хлюпаньем. С тем, чтобы возбудить замешательство и панику среди публики, в одной паузе Терентьев выпустил белых дрессированных мышей: мыши выставляли свои любопытные мордочки и бегали по проволоке, натянутой над головами актеров.

Этот калейдоскоп находок, выдумок, нахальства достигал кульминации в неожиданном финале, который заставал зрителей врасплох, приводя в замешательство и тех (притом — многих), которые полагали, что происходит гигантское надувательство. После возвещения жандарма о прибытии настоящего ревизора комедия Гоголя оканчивается знаменитой „немой сценой“. Городничий, дамы, почтенные люди города застывают, испуганные и мертвенно-бледные, в ожидании суда. Мейерхольд поместил на сцене восковые манекены с чертами действующих лиц. В постановке Терентьева, напротив, спектакль продолжался. Из оркестра подымалась оглушающая музыка, как в цирковом финале, прожекторы изливали ослепительный свет на собрание почтенных людей, на этом пункте открывалась дверь в глубине сцены и входил церемонный, рассыпаясь в поклонах, настоящий ревизор, который был не кем иным, как самим Хлестаковым. Пораженный молчанием и неподвижностью, он осторожно поворачивался, останавливался перед каждым из персонажей, стараясь привлечь внимание: дергал за фалды сюртуков, давал легкие щелчки и произносил ремарки для актеров, данные Гоголем: „Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головой“, „По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела“ и т. п. В конце своего обхода, после долгого

вглядывания в глаза двух жандармов, он обращался к публике и, разведя руками, восклицал: „Немая сцена!“»

В оформлении спектакля активно участвовали Павел Филонов и его ученики, которые украсили стены и фойе театра фресками и полотнами, выполненными в манере аналитической школы. Филоновцы подготовили и костюмы для актеров. К сожалению, из-за происшедшей между Терентьевым и Филоновым ссоры эти картины и костюмы в постановке были задействованы крайне мало.

Постановка Терентьевым «Ревизора» вызвала сильнейший скандал и лавину бранных рецензий. В результате театр лишился всякого финансирования и фактически прекратил всякую деятельность почти на год. Тем не менее Баскаков продолжал сотрудничество с Филоновым, апофеозом которого стала выставка картин художника, устроенная в Доме печати в мае 1927 года.

Звонок директора Дома печати не был случайностью. Баскаков давно уже следил за выступлениями «Левого фланга» и «Академии левых классиков», был и сам на некоторых их вечерах, в частности на вечере в «Кружке друзей камерной музыки». На предложение Хармс ответил, что оно им очень интересно и представители группы обязательно придут к Баскакову для разговора.

В качестве представителей выступали три человека: Хармс, Введенский и Бахтерев. Заболоцкий отказался, ссылаясь на то, что «дипломатическая миссия» ему не по душе. Дом печати был заинтересован в создании новой секции и поэтому согласился на почти полную автономию группы: работа должна вестись по собственному плану, без вмешательства администрации в творческие дела, лишь с последующим отчетом перед правлением дома. Единственное условие, которое выдвинул Баскаков, — смена названия.

— Понимаете, — объяснял он, — слово «левое» приобрело политическую окраску. Направленность в искусстве следует определять словами собственного лексикона.

Баскаков хорошо знал, о чем говорил: слово «левое» ассоциировалось в печати уже почти исключительно с так называемой «левой оппозицией» в ВКП(б), к которой примыкал и сам директор. 7 ноября 1927 года сторонники «левых» провели свои демонстрации в Москве и Ленинграде, после чего на них обрушились репрессии. Судя по всему, встреча Хармса, Введенского и Бахтерева с Баскаковым, на которой было принято решение о переименовании «Академии левых классиков», произошла до этого числа, но Баскаков прекрасно чувствовал, что

происходит в наэлектризованной политической атмосфере страны. Зафиксированная Виктором Сержем его смелая оценка обстановки в СССР («считал оздоровление режима проблематичным») говорит о его трезвом взгляде на события и о способности к аналитическому мышлению, не замутненному пропагандистскими штампами и клише. Призывая изменить название группы, Баскаков оберегал не только себя — он защищал и молодых поэтов от неизбежных политических нападок.

Надо отдать Хармсу должное: именно он приложил все усилия, чтобы установить контакт с Домом печати, ставшим в те годы, по выражению писателя Геннадия Гора, культурным центром Ленинграда. Сам Хармс стал членом Дома печати еще в 1926 году (билет № 684) и неоднократно посещал устраиваемые там выставки и вечера. Иногда он и сам читал там свои произведения; например, в его записной книжке отмечено, что он выступал со своими стихами в Доме печати на собрании ЛАППа (Ленинградской ассоциации пролетарских писателей) в пятницу, 18 марта 1927 года («прочел много»). На этом вечере Хармс после долгого перерыва снова встречается с Иваном Приблудным (Яковом Петровичем Овчаренко) — крестьянским поэтом из окружения С. Есенина и имажинистов. Приблудный обожал Есенина, пил с ним, попадал в скандальные истории (в одной из анкет на вопрос: «Какие имеете награды при советской власти?» — он ответил: «Имел несколько приводов в милицию за хулиганство»), даже пытался ухаживать за его сестрой Катей. Одновременно позволял себе весьма бесцеремонно жить за есенинский счет да и вообще отличался весьма бестактным (если не сказать сильнее) поведением по отношению к Есенину (до нас дошло несколько крайне нелицеприятных отзывов поэта о Приблудном, которого Есенин одно время числил своим учеником). Для завершения картины стоит сказать, что с середины 1920-х годов Приблудный был агентом ГПУ. На вечере ЛАППа Хармс обменялся с Приблудным парой слов, узнал, что тот уже давно не пишет стихов да и в чтении многое утратил — прежде всего утерял прежнюю певучесть. Однако в 1926 году у Приблудного выходит книга стихов «Тополь на камне: Стихи (1923—1925)» (М.: Никитинские субботники), и Хармс летом 1927 года вносит себе в записную книжку «поручение» — достать ее.

Двенадцатого марта 1927 года он посещает капустник в Доме печати, который, судя по всему, устраивали актеры Терентьева. С трудом найдя достаточное количество денег для участия в вечере, Хармс остался им недоволен. «Был на этом вечере, — записывает

он. — Нехорошо (слабо)». В том же месяце, чуть позже, Хармс, — когда уже вовсю завершалась подготовка к постановке терентьевского «Ревизора», — ставит задачи для только что образованной «Академии левых классиков»: собрать конференцию и составить манифест, затем войти в Дом печати на правах секции «левых работников искусства» и, наконец, добиться вечера с танцами для получения денег на издание своего сборника (требовалось около 600 рублей). Идея о вхождении «Академии левых классиков» в Дом печати на правах секции принадлежала Хармсу — и можно предположить, что звонок Баскакова совсем не случайно был адресован именно ему.

Но какое новое название выбрать вместо забракованного «Академия левых классиков»? Сейчас уже трудно установить, кто именно предложил необычное наименование — ОБЭРИУ, что должно было расшифровываться как «Объединение реального искусства». Помимо запрета на термин «левый» нельзя было упоминать авангард («авангард советского искусства иной, чем на Западе»), требовалось также избежать возникновения нового «изма» (последнее требование выдвигали уже сами члены группы). Согласно воспоминаниям Игоря Бахтерева, он предложил ОБЕРИУ, а Хармс предложил затушевать слово, лежащее в основе аббревиатуры, заменив «е» на «э». Бахтерев также упоминает, что предложение было принято единогласно, хотя и без особого энтузиазма. Впрочем, такое объяснение происхождения названия «ОБЭРИУ» не является единственным. Например, можно согласиться и с теми, кто видел в букве «э» указание на предшествующий твердый знак в слове «объединение» (чтобы не смягчался звук «б»). Не объясняет бахтеревская версия и появление конечного «у», ведь имей в виду поэты только «искусство», мы получили бы ОБЭРИС. Поэтому не стоит отбрасывать и свидетельства некоторых современников, которые рассказывали, что конечным «у» обэриуты впоследствии активно пользовались для того, чтобы отфутболивать любопытных («Почему вы называетесь ОБЭРИУ? — А потому, что оканчивается на „у“!»). Не исключено, что конечное «у» действительно было добавлено для подобного озорства, на которое Хармс и его товарищи были весьма горазды. По другим сведениям, ОБЭРИУ получилось в результате изменения первоначального ОБЭРИО (с теми же причинами возникновения финального «у»).

Интересно, что в записных книжках в конце ноября — начале декабря 1927 года Хармса мы встречаем еще один вариант наименования группы: «Обэрэриу». Это слово в таком написании встречается в записных книжках Хармса не один раз и, видимо,

означает «Объединение работников реального искусства». Однако уже с января 1928 года он пишет это слово как ОБЭРИУ.

Изменение названия снимало последнее препятствие для сотрудничества обэриутов с Домом печати. По предложению Баскакова, группа начала готовить большой вечер с чтением стихов и театральной постановкой, который был намечен на январь 1928 года. Времени оставалось крайне мало, а дел предстояло сделать очень много. Нужно было сочинить декларацию (Баскаков предоставлял для нее место в тоненьком журнальчике «Афиши Дома печати», который издавался ежемесячно), написать пьесу, распределить роли между актерами и провести хотя бы минимальное количество репетиций, подобрать стихи для чтения и провести все тексты (включая пьесу) через цензуру, подготовить рекламные материалы. А сколько еще предстояло преодолеть технических и бюрократических препон! Но для молодых и энергичных поэтов никакие трудности не казались непреодолимыми.

Конечно, декларация таковой прямо не называлась. Место в журнале обэриутам предоставлялось для «информационных статей». Раздел этот в журнале был осторожно озаглавлен «В порядке показа современных течений» (очевидно, редакция таким способом несколько отстранялась от представляемых авангардных манифестов, в которых могли содержаться весьма непривычные для советской официальной печати высказывания). Было решено, что основную теоретическую часть «Общественное лицо ОБЭРИУ» с определением обэриутского метода напишет Заболоцкий; он же подготовит и более конкретный раздел «Поэзия обэриутов» с характеристикой каждого из поэтов. Бахтереву и Левину было поручено написать раздел об обэриутском театре. Наконец, присутствовала в декларации и глава «На путях к новому кино», написанная новыми для группы людьми — Александром Разумовским и Клементием Минцем (будущим автором популярных радиопостановок из цикла «Клуб знаменитых капитанов»).

Прежде чем говорить о содержании декларации, стоит сказать о том, что с приходом ОБЭРИУ в Дом печати серьезно изменилось его положение в Ленинграде. Хармса и его друзей и раньше хорошо знали в городе по Союзу поэтов, по их выступлениям, но теперь группа приобрела официальный статус, который Хармс, обладавший несомненными организационными способностями, всегда мечтал иметь. Теперь «студийные» дни проходили уже не в комнате Хармса на Надеждинской, где было довольно тесно, да и приглашать посторонних затруднительно (все-таки это была частная квартира Ивана Павловича Ювачева).

Новой секции была предоставлена комфортабельная гостиная с мягкими креслами в Доме печати. Заболоцкий предложил поискать новых людей, с помощью которых можно было расширить круг единомышленников, причем не только за счет поэтов: обэриуты были сторонниками не только синтеза жанров в поэзии, но и синтеза разных видов искусств в общем авангардном творческом процессе.

Несмотря на некоторые сомнения в целесообразности приглашения новых членов (их больше всего высказывали Введенский и Левин), предложение Заболоцкого было принято. Объявление о приглашении желающих вступить в новое объединение было вывешено в коридоре Института истории искусств, причем приглашение делалось от имени Дома печати.

В гостиную в «студийные» дни стали приходить новые люди, приносили чаще всего стихи, иногда — прозу, драмы. Но получилось так, что ОБЭРИУ в результате пополнилось лишь двумя новыми членами — уже упомянутыми Разумовским и Минцем, причем оба они были студентами киноотделения Института истории искусств и не имели отношения к литературе. Им была предложена анкета, которая внешне напоминала стандартную анкету, заполнявшуюся кандидатами на вступление в Союз поэтов (ее заполняли Хармс и Введенский в 1925 году), только вопросы в ней были необычные — игровые, провоцирующие: «где находится ваш нос?», «каково ваше любимое блюдо?». Были и более серьезные вопросы, в частности — об отношении к творчеству Козьмы Пруткова, которого обэриуты чрезвычайно почитали и числили своим литературным «дедушкой». Ответы новых участников группы вполне удовлетворили даже изысканные запросы Введенского. Разумовский и Минц предложили создать в ОБЭРИУ киноотделение и подготовить для запланированного вечера необычный фильм. Предложение было принято на ура, и в комнатке Разумовского закипела работа.

В декларации ОБЭРИУ сообщалось, что объединение делится на четыре секции: литературную, изобразительную, театральную и кино. Кто состоял в секциях литературы и кино — вполне ясно. Театральная секция практически полностью повторяла литературную, за исключением Вагинова и Левина, а впоследствии — и Заболоцкого. Наконец, об изобразительной секции было сказано, что она ведет работу «экспериментальным путем». На самом деле, такой секции еще не существовало (если не считать художественных опытов Бахтерева и Заболоцкого), но в планы обэриутов входила концентрация вокруг группы всех основных авангардных художественных сил города, прежде

всего — школ только что вернувшегося в СССР (и успевшего отбыть три недели в заключении) Малевича и Филонова. Наконец, декларация сообщала о намерении ОБЭРИУ создать в своем составе музыкальную секцию и о том, что работы по ее созданию уже ведутся.

Раздел «Общественное лицо ОБЭРИУ» начинался с общих и вполне привычных в то время фраз о том, что «пролетариат в области искусства не может удовлетвориться художественным методом старых школ, что его художественные принципы идут гораздо глубже и подрывают старое искусство до самых корней». Подобные вещи писали в своих манифестах чуть ли не все «левые» литературные течения: имажинисты, лефовцы и др. Но в отличие от них обэриуты не были заинтересованы в утверждении своей исключительности; в декларации они сразу же обозначили своих союзников — причем эти союзники находились в то время далеко не на коне и упоминание их в декларации представляло собой скорее форму поддержки.

«Нам не понятно, — писали обэриуты, — почему Школа Филонова вытеснена из Академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в СССР, почему так нелепо освистан „Ревизор“ Терентьева?»

Разумеется, о недавнем аресте Малевича тут нет ни слова, но «имеющие глаза — увидят», а знающие — поймут.

Обозначив ОБЭРИУ в качестве «нового отряда левого революционного искусства», Заболоцкий умело лавировал между разными значениями этих терминов в политике и искусстве. Получалось, что обэриуты называют себя революционными поэтами, подчеркивая тем самым не просто свою лояльность советской власти, но и претензию на особое положение в советском искусстве. А те, кто их знал и умел читать между строк, понимали, что речь идет прежде всего о «левом фланге» искусства, о революционном сломе старой литературы.

Новый художественный метод группы в декларации был обозначен как «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления». Слово «материалистический» не могло не вызывать у современников в памяти «диалектико-материалистический метод», который навязывал литераторам РАПП. Но у обэриутов слово это возникло лишь как общепонятный синоним слова «реальное», у которого тоже был «опасный сосед» в виде сходного по звучанию «реалистичного». Поэтому было важно подробно разъяснить, что же подразумевается под этой терминологией. Вот что говорилось в разделе «Поэзия обэриутов»:

«Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, честные работники

своего искусства. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна, она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину „переживаний“ и „эмоций“, — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас „заумниками“. Трудно решить, — что это такое, — сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь... Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты „не-реальны“ и „не-логичны“? А кто сказал, что „житейская“ логика обязательна для искусства? Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что вопреки анатомической логике, художник вывернул лопатку своей героини и отвел ее в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать.

Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. Эта работа идет по разным направлениям, у каждого из нас есть свое творческое лицо, и это обстоятельство кое-кого часто сбивает с толку. Говорят о случайном соединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа — это нечто вроде монастыря, где монахи — на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, — художников, а не маляров. Каждый знает самого себя и каждый знает — чем он связан с остальными».

Многое из того, что здесь написано, требует комментариев. Стоит отметить, что прокламируемая «конкретика» творчества призвана резко отделить поэтику ОБЭРИУ от символистской и от всех ее последователей. Нетрудно тут увидеть общность с моментом зарождения акмеизма, создатели которого всячески педалировали в своих прокламационных статьях тезисы «возврата

с небес на землю», перехода от мистики к реальности и вещественности, а также восприятия мира с помощью всех пяти человеческих чувств, а не интуиции поэта-теурга. В 1913 году С. Городецкий писал в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии»: «Символизм в конце концов, заполонив мир „соответствиями“, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мнимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще». Очень похожие строки мы находим и у Мандельштама — через девять лет в статье «О природе слова»:

«Все преходящее есть только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце. — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического „леса соответствий“ — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс „соответствий“, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Весьма замечательную в русской поэзии эпоху символистов группы „Весов“, развернувшуюся за два десятилетия в колоссальную, хотя на глиняных ногах, постройку, лучше всего определить как эпоху лжесимволизма. Пусть настоящее определение не будет понято как ссылка на классицизм, унизительная для этой прекрасной поэзии и плодотворного стиля Расина: ложноклассицизм — кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю. Русский лжесимволизм — действительно лжесимволизм. Журден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, образную природу слова. Они запечатлели все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому

глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного назначения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь, его значимость нисколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, называл ее придуманным именем».

Последнее предложение, по сути, отсылает к другому варианту названия литературного направления, к которому принадлежал Мандельштам: наравне с акмеизмом предлагался термин «адамизм». И не только потому, что Адам — сильный, здоровый, прекрасный в своей физической красоте первочеловек, — но и потому, что в его функцию входило называние вещей. Звери, птицы, растения, рыбы, камни, вода, деревья — всё это до Адама не видел никто из людей, а следовательно, всё это не имело имени. Адам видит мир теми самыми «голыми глазами», о которых теперь пишет Заболоцкий в декларации ОБЭРИУ. Но для обэриутов важнее всего оказывается видение вещей, свободное от накопившейся литературной традиции этого видения. Читателю предлагается «забыть» всё, что он знал о вещах ранее из книг, очнуться и посмотреть вокруг.

Конечно, в этом обэриуты также являлись прямыми наследниками футуристов. Стоит вспомнить, как Алексей Крученых писал в своей листовке «Декларация слова как такового» в 1913 году: «С л о в а у м и р а ю т, м и р в е ч н о ю н. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и „изнасилованное“. Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена». Как мы видим, футуристы в 1913 году в борьбе с предшествующей литературной традицией за неимением лучшего обращались к тому же самому мифу об Адаме, именующем всё вокруг, что и акмеисты-адамисты. Разумеется, Крученых был гораздо ближе обэриутам (прежде всего — Хармсу и Введенскому), чем Городецкий, Гумилев или Мандельштам, но факт остается фактом: в декларации ОБЭРИУ воспроизводятся самые главные базовые положения целого ряда *постсимволистских* литературных направлений.

Но кроме этого, обэриуты находились под сильным влиянием концепций В. Шкловского, прежде всего — его теории «остранения», которую он сформулировал в 1925 году в главе «Искусство как прием» своей книги «О теории прозы». Шкловский

писал:

«Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно».

С этими словами Шкловского прямо перекликается характеристика, данная в декларации поэзии Введенского. Как мы знаем, среди всех обэриутов Введенский был дальше всего от Заболоцкого, писавшего этот раздел, но именно Заболоцкий нашел самые точные слова о творчестве Введенского этого периода:

«Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате — в и д и м о с т ь бессмыслицы. Почему — в и д и м о с т ь? Потому что очевидно бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов. Поэзия — не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают».

Последняя фраза — это, собственно, и есть парафраз концепции Шкловского, которая главной целью искусства объявляла преодоление автоматизации восприятия. Столкнувшись с видимостью бессмыслицы, читатель должен был не отбрасывать текст в сторону, а начать анализировать его — примерно так, как делают это современные филологи, выделяя смысловые доминанты слов и словосочетаний и определяя их взаимоотношение в структуре стихотворения. При таком анализе восприятие точного, буквального смысла словосочетаний и фраз отходит на второй план, а на первом оказываются неконкретные смысловые комплексы («семантические поля»), к которым эти словосочетания и фразы отсылают. Это и дает возможность какого-то понимания авангардного текста.

Про «видимость бессмыслицы» Заболоцкий в декларации упоминает тоже далеко не случайно. Относящийся с большим уважением к Мандельштаму, Заболоцкий вполне мог бы повторить вслед за ним его знаменитое «я — смысловик». При всей внешней трудности восприятия стихов Мандельштама каждое из них представляет собой сложную смысловую

структуру, в которой читателю необходимо тщательно разбираться. Сам Заболоцкий создавал свои произведения по такому же принципу. Поэтому его совершенно выводила из себя заумная поэзия, самыми яркими представителями которой в Ленинграде были Туфанов и Терентьев. К 1927 году Терентьев почти полностью переключился на режиссуру. Что же касается Туфанова, то его стихотворная практика продолжала вызывать у Заболоцкого резкое отторжение (его стихи он иначе чем «жвачкой» не называл).

Заболоцкий знал, что Введенский с Хармсом разошлись с Туфановым именно из-за отношения к заумному творчеству. Но термин «бессмыслица» Введенский для себя сохранил; он пользовался им для самоопределения, именуя себя «чинарь — Авто-ритет бессмыслицы». Это вызывало протесты Заболоцкого, видевшего в любой бессмыслице разрушение самой основы поэзии. Еще год назад, 20 сентября 1926 года, он написал открытое письмо, в названии которого почти полностью воспроизвел автотитулование своего оппонента: «Мои возражения А. И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы»:

«Позвольте, Поэт, возражать Вам в принципиальном порядке по следующим пунктам:

а) бессмыслица, как явление вне смысла;

б) антифонетический принцип (специально: анти-интонация);

с) композиция вещи;

d) тематика.

Часть I. Бессмыслица как явление вне смысла

Установим значение термина. Ни одно слово, употребляющееся в. разговорной речи, не может быть бессмысленным. Каждое слово, взятое отдельно, является носителем определенного смысла. „Сапоги“ имеют за собой определенную сеть зрительных, моторных и других представлений нашего сознания. Смысл и есть наличие этих представлений. „Дыр бул щыл“ — слова порядка зауми, они смысла не имеют. Вы, поэт, употребляете слова смыслового порядка, поэтому центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином „бессмыслица“. Очевидно, при таком положении дела самый термин „бессмыслица“ приобретает несколько иное, своеобразное значение. Бессмыслица не от того, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица от того, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера. Необычное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того — необычайных действий. Говоря

формально — это есть линия метафоры. Всякая метафора, пока она еще жива и нова, алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное, — что было алогично вчера, то стало сегодня вполне логичным. Усвоению метафоры способствовали предпосылки ее возникновения. В основе возникновения метафоры лежит чисто смысловая ассоциация по смежности. Но старая метафора легко стерлась — и акмеистическая, и футуристическая. Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга — эту-то работу Вы и проделываете, поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т. е. из категории средства Вы ее переводите в некоторую самоценную категорию. Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идет в ногу с Вашим отрицанием темы, где я и сосредоточу свое возражение по этому поводу.

Часть II. Убиение фонетики

Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет. По слову Хлебникова, женств‹енные› гласные служат лишь средством смягчения мужеств[енным] шумам, но едва ли можно безнаказанно пренебрегать женственностью первых. (Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят к загробному шуму.) Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная: интонация превращает ее в безжизненную лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным. Анемичное лицо — Ваш трюк, поэт, но я принципиально против него возражаю.

Часть III. Композиция вещи

Кирпичные дома строятся таким образом, что внутрь кирпичной кладки помещается металлический стержень, который и есть скелет постройки. Кирпич отжил свое, пришел бетон. Но бетонные постройки опять-таки покоятся на металлической основе, сделанной лишь несколько иначе. Иначе здание валится во все стороны, несмотря на то что бетон — самого хорошего качества. Строя свою вещь, избегайте самого главного — сюжетной основы или хотя бы тематического единства. Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпичного здания, бетон новых стихов требует новых путей в области разработки скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта. Вы на ней поставили крест и ушли в мозаическую лепку оматериализированных метафорических единиц. На Вашем странном инструменте Вы издаете один вслед

за другим удивительные звуки, но это не есть музыка.

Часть IV. Выбор темы

Этот элемент естественно отпал в Вашем творчестве — при наличии уже указанного. Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, — у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров. Так сидит слепой мастер и вытачивает свое фантастическое искусство. Мы очаровались и застыли, — земля уходит из-под ног и трубит издали. А назавтра мы проснемся на тех же самых земных постелях и скажем себе:

— А старик-то был неправ».

Уже значительно позже, в 1948 году, когда ни Хармса, ни Введенского уже не было в живых, Заболоцкий снова обратится к теме зауми (бессмыслицы) и вновь подтвердит ее неприятие, невзирая ни на какие технические совершенства:

ЧИТАЯ СТИХИ

Любопытно, забавно и тонко:
Стих, почти непохожий на стих.
Бормотанье сверчка и ребенка
В совершенстве писатель постиг.

И в бессмыслице скомканной речи
Изощренность известная есть.
Но возможно ль мечты человечьи
В жертву этим забавам принесть?

И возможно ли русское слово
Превратить в щебетанье щегла,
Чтобы смысла живая основа
Сквозь него прозвучать не могла?

Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарады,
Надевает колпак колдуна.

Тот, кто жизнью живет настоящей,
Кто к поэзии с детства привык,
Вечно верует в животворящий,
Полный разума русский язык.

«Колпак колдуна» — это, конечно, отсылка к обэриутской поэтике, о которой разговор пойдет еще дальше. Заболоцкий словно вспоминает времена своей обэриутской молодости и, проверяя себя, делает вывод: да, всё было верно, моя позиция с того времени не изменилась.

Наконец, стоит отметить содержащееся в декларации активное отстаивание права членов группы быть не похожими друг на друга. Здесь перед обэриутами тоже стояли примеры других групп и направлений, поэтика, эстетика и философия которых не были столь четкими и узнаваемыми, как у символистов и футуристов. Так, например, узнав в августе 1912 года от своего друга Георгия Иванова о том, что в Санкт-Петербурге создан и функционирует Цех поэтов, А. Д. Скалдин в письме ему удивляется столь разношерстному, с его точки зрения, составу Цеха: «Но как склеить Нарбута с Ахматовой?» — очевидно, имея в виду совершенно различный характер художественных систем этих двух поэтов, которые были членами одной и той же организации (Скалдин не знал, что Цех поэтов был создан фактически как союз профессионалов, а не как группа единомышленников в делах поэтических). Впоследствии, когда шестерка «цеховиков» создала новое направление — акмеизм, многочисленные критики недоумевали: какие общие эстетические позиции заставили объединиться ту же Ахматову, Мандельштама и Гумилева, с одной стороны, и Нарбута, Городецкого и Зенкевича — с другой. Не менее сложно проходило признание имажинистов, которых (во многом справедливо) объявляли эпигонами футуризма. Поэтому для Заболоцкого было важно, с одной стороны, выделить несколько главных общих признаков поэтики ОБЭРИУ как группы, а с другой — «застолбить» в глазах будущих критиков своеобразие творческого лица каждого. Основой общности стал упомянутый принцип «реальности», исключающий любую символизацию или романтизацию изображаемого.

О Хармсе в декларации говорилось так:

«Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношении. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные

действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе „классический“ отпечаток и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения».

Как видно, Заболоцкий, характеризуя Хармса, в первую очередь обращает внимание на импрессионистическую составляющую его творчества. На полотнах импрессионистов невозможно ничего увидеть, если подойти вплотную к холсту и уставиться в него. Нужно отойти подальше — и тогда внешне хаотично наложенные мазки придут в движение, начнут взаимодействовать — и тогда взгляду зрителя откроется по-настоящему живая картина. Точно так же и в поэзии Хармса — оказываются важны не предметы, но их столкновения, взаимодействие. Думающий читатель мог провести такую параллель, прочитав характеристики поэзии Введенского и Хармса: если Введенский сталкивает слова и словесные смыслы, то Хармс работает уже на другом уровне: он сталкивает в стихах обозначающие их явления и сущности.

«Классический отпечаток», о котором здесь говорится, — это, конечно, дань непреходящей любви Хармса к классике. Но «классическое» действие в его произведениях «перелицовывается» у него на новый лад — возможно, что эти слова Заболоцкий писал под влиянием хармсовской «Комедии города Петербурга» и появления в ней знакомых персонажей из русской литературы, а также квазиисторических героев («квази» — потому, что они, конечно, не имели практически ничего общего со своими реальными прототипами).

Аналитичность как признак поэтического видения — то есть обязательное расчленение мира прежде чем воссоединить его в новых, еще никем не виданных формах, — Заболоцкий называет в качестве основного еще для одного поэта ОБЭРИУ — Игоря Бахтерева. «Предмет и действие, *разложенные* (выделено мной. — *А. К.*) на свои составные, возникают обновленные духом новой обэриутской лирики». Если к этому прибавить еще «туман и дрожание», способствующие созданию фантасмагорического мира Константина Вагинова, то мы увидим, что данная в декларации автохарактеристика Заболоцкого стала для него способом обозначить особый характер своего метода, противостоящего внутри ОБЭРИУ практически всем остальным поэтам. У Заболоцкого «предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя». Можно сделать вывод, что, даже создавая единственный в истории ОБЭРИУ текст, который хотя бы как-то мог бы считаться теоретическим описанием основ поэтики новой группы, Заболоцкий — сознательно или интуитивно —

подчеркивал, что его не стоит смешивать с другими обэриутами, что он с ними — но при этом он сохраняет свое творческое видение, которое во многом противостоит им. В этом контексте становится еще более понятным приведенное выше настойчивое утверждение Заболоцким в декларации права художников быть не похожими друг на друга, даже если они состоят в одном объединении.

Не менее интересно строилась и часть декларации, посвященная театру ОБЭРИУ. В ней прокламировалось полное освобождение театра от литературного жанра драмы. Раньше, заявлялось в декларации, все театральные элементы подчинялись исключительно пьесе, точнее — заключенному в ней литературно-драматическому сюжету. Театр полностью зависел от литературы, на сцене старались лишь максимально понятно и похоже изобразить написанное на бумаге. Но обэриуты видели театр вовсе не в этом.

Чтобы читателю было понятнее, в декларации приводились яркие примеры.

«Предположим так: выходят два человека на сцену, они ничего не говорят, но рассказывают что-то друг другу — знаками. При этом они надувают свои торжествующие щеки. Зрители смеются. Будет это балаган? Будет. Скажете — балаган? Но и балаган — театр.

Или так: на сцену опускается полотно, на полотне нарисована деревня. На сцене темно. Потом начинает светать. Человек в костюме пастуха выходит на сцену и играет на дудочке. Будет это театр? Будет.

На сцене появляется стул, на стуле — самовар. Самовар кипит. А вместо пара из-под крышки вылезают голые руки. Будет это? Будет.

И вот всё это: и человек, и движения его на сцене, и кипящий самовар, и деревня, — нарисованная на холсте, и свет, — то потухающий, то зажигающийся, — всё это — отдельные т е а т р а л ь н ы е э л е м е н т ы».

Разумеется, примеры приводились нарочито яркие. Что в них общего? Самоценность упомянутых «театральных элементов», их независимость от сквозного сюжета, от той единой мысли, которая связывает этот сюжет воедино. Мы увидим, что в постановке пьесы Хармса «Елизавета Бам» сформулированные в декларации принципы были последовательно соблюдены и реализованы.

Кроме этого, предвосхищая более поздние структуралистские представления, обэриуты настаивали на том, что театр возникает в каждый момент реализации любого отдельно взятого

театрального элемента — и только в той степени, в которой этот элемент нарушает фон читательского ожидания:

«Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом выть по-волчьи; или актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни, — это будет театр, это заинтересует зрителя, — даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету».

Нетрудно увидеть много общего между «поэтической» и «театральной» частями декларации. В обоих случаях авторы настаивали на несмешивании «житейской» логики и логики искусства, отстаивая право искусства не следовать тем привычным закономерностям, которые зритель привык наблюдать вокруг себя на протяжении всей жизни. И характеристика пьесы Хармса «Елизавета Бам», которую готовили к постановке обэриуты, во многом повторяла характеристику обэриутской поэзии — прежде всего в том, что касается расчленения предметов и действия на части и приоритета динамического над статичным. «Для того, чтобы понять закономерность какого-либо театрального представления, — писали обэриуты, — надо его увидеть. Мы можем только сказать, что наша задача — дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях».

Самая маленькая главка декларации была посвящена кинематографу. Она броско называлась «На путях к новому кино». В нем авторы — Минц и Разумовский — объясняли, как они реализовали обэриутский принцип приоритета материала над сюжетом в своем «Фильме № 1», в котором конечно же «отдельные элементы... могут быть никак не связаны между собой в сюжетно-смысловом отношении, они могут быть антиподами по своему характеру».

Декларация была сдана — и началась самая главная работа. Вечер было решено назвать «Три левых часа»: раз слово «левый» пришлось убрать из названия группы, нужно было сохранить его хотя бы в названии вечера. Три часа соответствовали трем отделениям вечера. Первый час — чтение поэтами своих стихов, второй — спектакль по пьесе Хармса «Елизавета Бам», третий час — экспериментальный фильм Минца и Разумовского, который в окончательном своем виде получил столь же «экспериментальное» название «Фильм № 1. Мясорубка».

Записная книжка Хармса за этот период почти полностью посвящена организации вечера. Хармс был создателем и лидером ОБЭРИУ, он же стал и главным двигателем «Трех левых часов». На его долю выпали одновременно и творческие, и

организаторские задачи. Первым делом нужно было написать пьесу, поскольку времени оставалось мало, а еще предстояли репетиции: вечер был назначен на вторник, 24 января 1928 года.

Восемнадцатого декабря 1927 года Хармс записывает план действий на ближайшие дни:

«19 дек. — убрать комнату.
20 дек. — писать пиессу (так! — *А. К.*)
21 дек. — писать пиессу.
22 дек. — писать пиессу. Зак. пиессу.
23 дек. — писать пиессу.
24 дек. — закончить пиессу. Обраб. матер.
25 дек. — Читка пиессы»

И действительно, во вторник, 20 декабря, Хармс безвылазно засел в своей комнате. По воспоминаниям Бахтерева, он вместе с Д. Левиным участвовал в разработке первоначального плана пьесы. В центре ее сюжета должно было быть убийство (жанр определили как «кровавая драма») и первоначальное название было — «Случай убийства», затем — «Случай с убийством». В дальнейшем, видимо, уже во время работы Хармса над ней изменились и сюжет, и название. Последнее было дано по имени главной героини: «Елизавета Бам».

Из той же записной книжки мы узнаем, что Хармс (как и следовало ожидать) писал пьесу не как исключительно литературное произведение, а ориентируясь на ее постановку в конкретном зале Дома печати, параметры сцены которого, как он себе отмечает, были такими: «Ширина 11 м, глубина 6 м, вышина эстр‹ады› 1 м 27 см, высота сцены — 5 м».

План был перевыполнен: «Елизавету Бам» Хармс закончил на день раньше, и ее чтение состоялось в субботу, 24 декабря, в квартире автора, на очередном заседании ОБЭРИУ. Забавно, но Хармс, ненавидевший советский бюрократический стиль жизни, очень любил некоторые его формальные составляющие. Если раньше он, пытаясь создать большую организацию из поэтов и художников левого искусства, тщательно делит ее будущих членов на категории (иерархия!), то теперь собрания друзей-обэриутов упорно называет заседаниями и формирует «повестку дня» для каждого. Более того, в записной книжке Хармса обнаруживается проект целого «штатного расписания» будущего театра ОБЭРИУ:

«Зав. лит. — Д. Хармс.
Зав. декор.-оформ. — И. Бахтерев.
Главный режиссер — С. Цимбал.
Председат. театр, совета — Б. Левин[6].

Зав. муз. оформ. — П. Вульфиус».

М. Мейлах, писавший в свое время об обэриутском театре, называет этот список «совершенно фиктивным». Разумеется, на момент его создания говорить о каких-то реальных основах такой «кадровой разверстки» не приходится. Однако следует учесть, что у Хармса были далекоидущие планы, связанные прежде всего с превращением ОБЭРИУ в официально признанную группу. Скорее всего, он видел в качестве образца театр Терентьева при Доме печати и надеялся создать что-то подобное. Но для этого нужно было иметь уже готовую структуру, чтобы ее оставалось только «легализовать» в приказе.

На заседание 24 декабря, помимо членов группы, он приглашает художников Веру Ермолаеву, одного из организаторов УНОВИСа («Утвердители нового искусства»), созданного К. Малевичем в Витебске, и Льва Юдина, бывшего учеником Малевича в том же Витебске. Ермолаеву и Юдина Хармс собирался просить нарисовать плакат к выступлению обэриутов. Обоим художникам Хармс послал открытки со специальными приглашениями.

В повестку дня заседания входили следующие пункты: чтение пьесы «Елизавета Бам», подготовка к разговору в Доме печати о деньгах на перепечатку текста пьесы, а также о самом главном — кто чем будет заниматься в процессе подготовки. Требовалось подобрать актеров и составить план репетиций. Первые наброски распределения ролей Хармс составляет еще в процессе работы над текстом. Часть предполагавшихся актеров была известна Хармсу еще по «Радиксу». В частности, сначала главную роль Елизаветы Бам он предлагал отдать Ольге Рутер, которая была однокурсницей Бахтерева и Кацмана по Институту истории искусств и участвовала в пьесе «Моя мама вся в часах». Однако затем было решено использовать в этой роли жену Л. Липавского — актрису Амалию Гольдфарб (сценический псевдоним — Грин), ставшую в будущем литературным секретарем Леонида Леонова; первоначально она была намечена на роль Мамаши. Писатель Иван Дмитроченко, последовательно предполагавшийся на роли Папаши и Петра Николаевича, в конце концов из постановки выбыл, так что первую из этих ролей в итоге играл близкий обэриутам поэт Евгений Вигилянский, который, по словам Бахтерева, буквально с ней «слился», а вторую — еще один однокурсник Бахтерева и Кацмана по Институту истории искусств, поэт Юрий Варшавский. На роль Ивана Иваныча был приглашен Павел (Чарли) Маневич, рабочий Путиловского завода, игравший в самодеятельных постановках комические роли и также учившийся в Институте истории

искусств. К заседанию 24 декабря стало ясно, что Амалия Грин выступать не сможет — таким образом, не хватало актеров лишь для одной женской роли (Мамаша) и для одной мужской (Нищий). В первоначальном варианте пьесы действовали еще двое слуг, роли которых Хармс планировал предложить Введенскому и Николаю Кропачеву — начинающему поэту и кочегару торгового флота. Однако впоследствии слуги из пьесы были исключены (как и Горничная), и Кропачеву была предложена эпизодическая (на три реплики) роль Нищего. Последняя вакансия — Мамаша — была заполнена пожилой актрисой Бабаевой из мастерской Фореггера или «Мастфора».

Эскизы декораций к постановке рисовал Бахтерев, музыку сочинял студент музыкального отделения Института истории искусств Павел Вульфиус, впоследствии — профессор консерватории. Специально для спектакля он собрал симфонический оркестр, к которому Баскаков разрешил присоединить большой любительский хор Дома печати.

Новый, 1928 год обэриуты встречали вместе — в квартире Павла Котельникова, инженера сцены. Наверное, это был чуть ли не самый счастливый Новый год в их жизни: вовсю кипела работа, меньше чем через месяц предстоял их вечер, который должен был стать знаменательнейшим событием в жизни культурного Ленинграда, а впереди им виделись творческие успехи и широкое признание.

С января 1928 года началась самая интенсивная работа. «Елизавета Бам» была распечатана в десяти экземплярах. Читка пьесы актерами проходила 28 и 30 декабря, а также 2 января. С 4 по 11 января продолжались интенсивные репетиции. Последняя хармсовская запись под перечнем репетиций: «Закончили пиессу 11 я‹нваря›. $1^1/_2$ ч.». Судя по всему, это означало, что актеры в этот день впервые сыграли всю пьесу от начала и до конца. Далее следуют уже полные «прогоны», проходившие с 13 по 23 января как в Доме печати, так и на квартире Хармса.

Что творилось в эти дни в Доме печати, лучше всего демонстрируют воспоминания Бахтерева:

«…Дел у каждого, как говорится, невпроворот. Актеры выкрикивали, музыканты пиликали, саксофонист, известный джазист Кандат, настраивал пианино, столяры стучали: Дом Печати был полностью предоставлен шумной деятельности обэриутов».

Ермолаева и Юдин нарисовали огромный плакат, который был установлен на углу Невского и набережной Фонтанки, у Аничкова моста. Он представлял собой как бы фрагмент, вырезанный из исполинского плаката, во много раз большего по

размерам, чем этот. В результате на плакат Ермолаевой и Юдина попали лишь отдельные огромные буквы, обрывки гигантских слов, которые сами по себе ничего не значили, но отсылали к каким-то иным смыслам, частью которых они якобы являлись. На этот плакат были наклеены печатные афиши вечера, изданные двойным по сравнению с обычным тиражом.

Проект афиши был подготовлен к 11 января и сдан Баскакову, а через несколько дней весь тираж был уже набран и напечатан. Сами афиши были крайне необычны даже для того времени, когда авангард был совсем не в диковинку. Чудом сохранившийся их образец впоследствии был помещен в один из западных учебников по рекламному делу как образец достижения главной цели рекламы — привлечения внимания людей. Верные главному принципу своей поэтики — преодолению автоматизма восприятия, — Хармс и Бахтерев выбрали для афиши самые необычные, давно вышедшие на тот момент из употребления шрифты. Обэриуты проявили себя как творческие и деятельные ученики футуристов, которые ввели в обиход в издаваемых ими книгах игру со шрифтами. Всего для афиши их было использовано около полутора десятков, причем зачастую одно слово набиралось несколькими разными шрифтами. Этого было мало: некоторые слова и буквы изображались вверх ногами или под углом в 90 градусов. Обэриуты вмешивались даже в работу расклейщиков: по предложению Заболоцкого, наклеивались по две афиши рядом, одна обычным образом, а вторая вверх ногами. Как пояснил он сам — «чтобы прохожие внимание обращали и задерживались». И, разумеется, прохожие, не привыкшие ни к чему подобному, останавливались и задерживались.

Кроме афиш использовался и прием «живой рекламы». Об этом позже вспоминал Клементий Минц:

«В один из вечеров на Невском проспекте, по соседству с Хармсом, прогуливался и автор этих строк, в ту пору встретивший еще только свою двадцатую весну. Он гулял в качестве живой рекламы. На нем было надето пальто — треугольник из холста на деревянных распорках, исписанного — вдоль и поперек — надписями... Все это привлекало внимание любопытных. Они старались прочесть все, что было написано на рекламном пальто.

Я сейчас не помню всего, но кое-что осталось в памяти:

$2 \times 2 = 5$

Обэриуты — новый отряд революционного искусства!

Мы вам не пироги!

Придя в наш театр, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах!

Поэзия — это не манная каша!

Кино — это десятая муза, а не паразит литературы и живописи!

Мы не паразиты литературы и живописи!

Мы обэриуты, а не писатели-сезонники!

Не поставщики сезонной литературы!

И еще раз на углу пальто, красными буквами: $2 \times 2 = 5$!»

Бахтерев продолжал рисовать декорации, ему помогал Разумовский. Однако вскоре Разумовскому пришлось эту работу оставить: его напарник по «Фильму № 1» Клементий Минц заявил, что в одиночку он смонтировать пленку не успеет. Тогда было решено обратиться за помощью к Заболоцкому. Незадолго до вечера он был вынужден уединиться от друзей: пришла срочная корректура его детской книжки «Красные и синие», да еще вдобавок он заболел гриппом. Но из всех обэриутов только Заболоцкий обладал необходимыми способностями в области изобразительного искусства. А дело происходило 23 января — накануне вечера. И вот, несмотря на свою болезнь и загруженность, он пришел и объявил, что готов работать, сколько потребуется — хоть всю ночь. По воспоминаниям Бахтерева, именно в ту ночь между ним и Заболоцким состоялся разговор, из которого он понял, что разрыв Николая Алексеевича с обэриутами неизбежен: больше всего он обрушивался с нападками на Введенского, который якобы отлынивает от организационных дел, но Бахтереву было ясно, что дело тут не в «отлынивании» и не в одном Введенском, просто Заболоцкий уже наметил свой творческий путь вне групп и направлений.

Впрочем, в декабрьские дни 1927 года мало кто из обэриутов думал об этом. Дружба казалась вечной и нерушимой. 14 декабря Хармс пишет стихотворение «В гостях у Заболоцкого» — в лучших традициях обэриутской поэтики. С одной стороны, друзья превращаются в персонажей литературных произведений, с другой — тщательно выдержан пресловутый «широкий размах обэриутского мироощущения»:

И вот я к дому подошел,
который по полю стоял,
который двери растворял.

И на ступеньку прыг! Бегу.
Потом в четвертый раз.
А дом стоит на берегу,
У берега как раз.

И вот я в дверь стучу кулак:
открой меня туды!
А дверь дубовая молчит
хозяину в живот.

Хозяин в комнате лежит
и в комнате живет.
Потом я в эту комнату гляжу,
потом я в комнату вхожу,
в которой дым от папирос
хватает за плечо,
да Заболоцкого рука
по комнате бежит,
берет крылатую трубу
дудит ее кругом.
Музыка пляшет. Я вхожу
в цилиндре дорогом.

Сажусь направо от себя,
хозяину смеюсь, читаю,
глядя на него,
коварные стихи.

А дом который на реке,
который на лугах,
стоит (который вдалеке)
похожий на горох.

всё

Здесь легко узнаваемы обэриутские приемы: часть отделяется от целого и приобретает автономность («Заболоцкого рука / по комнате бежит»), алогичные сравнения (дом, похожий на горох) и т. д. Но, конечно, на первый план выходят различные языковые эксперименты: с местоимениями («сажусь направо от себя»), семантические перегрузки («в дверь стучу кулак»), несочетаемость («молчит в живот», «хозяину смеюсь») и др. Но прежде всего — это стихотворение, написанное о друге, о товарище по ОБЭРИУ. Бахтерев через некоторое время поделился с Хармсом и Левиным своими предчувствиями относительно Заболоцкого, — оба в один голос обвинили его в преувеличении. В то время еще ничего не предвещало разрыва.

Хармс делал всё, чтобы предстоящий вечер стал громким событием общегородского масштаба. Заслуживает внимания составленный им список мест, куда были направлены афиши вечера. Не было ничего неожиданного в том, что афиши послали в Госиздат, Публичную библиотеку, университет, книжные магазины, филармонию, в редакции, клубы и издательства, в Союз поэтов. Но предполагалось послать их также в такие организации, как Промбанк, Севзапторг, Северсоюз, Губфин и даже в посольства (так у Хармса, скорее всего, — консульства).

Всем поэтам и актерам полагались контрамарки на свободные места (от одной до трех), позволявшие пригласить друзей или родственников (особенно забавна в списке «контрамарочников» после шести фамилий поэтов и художников зачеркнутая седьмая запись: «сумасшедшая»). Кроме этого, Хармс составляет список людей, которым посылались пригласительные билеты. Конечно, в этом списке персонально приглашаемых фигурируют поэты Маршак, Терентьев, Туфанов (притом что творческие отношения между обэриутами и Туфановым к 1928 году уже почти совершенно сошли на нет), художники Малевич, Матюшин, Мансуров, литературовед Степанов, музыковед Соллертинский. На особом месте в списке стояла подчеркнутая фамилия Филонова. Общее количество приглашенных было определено в 15 человек; видимо, этим объясняется необходимость выбора. Сначала в списке Хармса присутствовала фамилия Клюева, но затем он, вспомнив про Филонова, вписывает его отдельно, а Клюева из первоначального варианта вычеркивает. Чуть позже, за несколько дней до вечера, Хармс несколько расширил список приглашаемых, но имени Клюева в нем так и не появилось. Зато — с прицелом на участие в предстоящем диспуте — были приглашены филологи Эйхенбаум и Степанов, поэты Лившиц и Петников.

Об отношениях Хармса с Клюевым следует сказать особо. Они были очень добрыми, Хармс интересовался творчеством Клюева в самом начальном периоде своего творчества, которое во многом было обращено к русскому фольклору. Еще в апреле 1925 года Клюев оставил запись в альбоме Хармса: «Верю, люблю, мужествую. Николай Клюев». В свою очередь, Хармс 14 января 1926 года упомянул Клюева в своем «есенинском» стихотворении «Вьюшка смерть». «Добреду до Клюева» здесь — это след хармсовских визитов к Клюеву в 1925 году, продолжавшихся и в 1926-м. Однако примерно в декабре 1926 года происходит описанное И. Бахтеревым недоразумение: Хармс, Заболоцкий и Бахтерев, отправившись к Клюеву, по дороге встретили Заболоцкого, который выразил желание пойти вместе с ними.

Николай Алексеевич радушно принял гостей в своей комнате. Как вспоминал Бахтерев, она была больше похожа на деревенскую избу кулака-мироеда «с дубовыми скамьями, коваными сундуками, киотами с теплящимися лампадами, замысловатыми райскими птицами и петухами, вышитыми на занавесях, скатертях, полотенцах».

Уже готовился для гостей чай с баранками, но прямолинейная душа Заболоцкого, не выносившего никакой неискренности, не выдержала. В поведении Клюева и в созданном им образе он увидел прежде всего фальшь и маскарад (Заболоцкий был прекрасно осведомлен об университетском образовании своего тезки, о владении им иностранными языками), а потому набросился на Клюева с упреками, заявив, что пришел к поэту, своему коллеге, а попал к «балаганному деду». Хозяин мгновенно преобразился, превратившись из семидесятилетнего благостного бородатого деда в средних лет человека с колючим, холодным взглядом:

— Вы кого ко мне привели, Даниил Иваныч и Александр Иваныч? Дома я или в гостях? Волен я вести себя, как мне заблагорассудится? ‹...› Хочу — псалом спою, а захочу — французскую шансонетку, — и тут же продемонстрировал знание канкана.

Вечер на этом был закончен. Гости были вынуждены как можно скорее покинуть дом. Судя по всему, с этого момента в отношениях между Клюевым, с одной стороны, и Хармсом и Введенским — с другой, началось определенное охлаждение.

Надо сказать, что для Клюева вообще было свойственно быстрое и легкое «переключение» с одного культурного кода на другой. В знаменитом эпизоде из воспоминаний Георгия Иванова выдумано почти всё (включая и отчество Клюева — Иванов называет его «Васильевичем» вместо Алексеевича), кроме этой клюевской игры в русского мужика:

«...Приехав в Петербург, Клюев попал тотчас же под влияние Городецкого и твердо усвоил приемы мужичка-травести.

— Ну, Николай Васильевич, как устроились вы в Петербурге?

— Слава тебе Господи, не оставляет Заступница нас, грешных. Сыскал клетушку-комнатушку, много ли нам надо? Заходи, сынок, осчастливь. На Морской, за углом живу...

Я как-то зашел к Клюеву. Клетушка оказалась номером „Отель де Франс“ с цельным ковром и широкой турецкой тахтой. Клюев сидел на тахте, при воротничке и галстуке, и читал Гейне в подлиннике.

— Маракую малость по-басурманскому, — заметил он мой удивленный взгляд. — Маракую малость. Только не лежит душа.

Наши соловьи голосистей, ох, голосистей... Да что ж это я, — взволновался он, — дорогого гостя как принимаю. Садись, сынок, садись, голубь. Чем угощать прикажешь? Чаю не пью, табаку не курю, пряника медового не припас. А то, — он подмигнул, — если не торопишься, может, пополудничаем вместе? Есть тут один трактирчик. Хозяин хороший человек, хоть и француз. Тут, за углом. Альбертом зовут.

Я не торопился.

— Ну, вот и ладно, ну, вот и чудесно, — сейчас обряжусь...

— Зачем же вам переодеваться?

— Что ты, что ты — разве можно? Собаки засмеют. Обожди минутку — я духом.

Из-за ширмы он вышел в поддевке, смазных сапогах и малиновой рубашке:

— Ну вот, — так-то лучше!

— Да ведь в ресторан в таком виде как раз не пустят.

— В общую и не просимся. Куда нам, мужичкам, промеж господ? Знай, сверчок, свой шесток. А мы не в общем, мы в клетушку-комнатушку, отдельный то есть. Туда и нам можно».

Хармс не раз сталкивался с подобной «трансформацией» Клюева. Помимо описанного скандального визита сохранилась запись уже непосредственно хармсовского рассказа о Клюеве. Рассказ этот передавался от одного человека к другому довольно долго. В конце 1930-х годов его услышал от Хармса художник Вс. Петров. В 1969 году, по просьбе филолога Виктора Мануйлова, Петров этот рассказ Хармса записал и прислал ему, а в середине 1980-х годов Мануйлов переслал его английскому литературоведу Гордону Маквею, который его и опубликовал. Речь шла о событии приблизительно середины 1920-х годов в баре гостиницы «Европейская» в Ленинграде, куда ходила самая разношерстная публика: нэпманы, актеры, студенты, иностранцы, литераторы. Пили там только пиво с моченым горохом, но был оркестр, а между столиками танцевали. Однажды Хармс увидел, как у входа в бар появился Клюев. Дальше процитируем Вс. Петрова:

«Он пришёл одетый, как всегда, по-крестьянски, в каком-то армяке и валенках.

Официант остановился перед ним в дверях и не хотел впускать.

Сначала Клюев скромно старался что-то втолковать официанту, но вдруг отстранил его, выпрямился и, подхватив проходившую девицу, уверенно и элегантно сделал с ней два или три фокстрота.

Затем он обмяк и пошёл по залу вразвалку, уже никем не

задержанный.

Хармса поразила внезапность и быстрота превращения мужичка в подтянутого европейца — и опять в мужичка».

Как видим, фабула превращения практически та же самая, что и в повествовании Г. Иванова...

Почти так же описывает в своих мемуарах «Замедление времени» визит к Клюеву ленинградский прозаик Геннадий Гор, который хорошо знал Хармса и других обэриутов:

«...Дверь открылась, и вместе с ней открылось нечто не поддающееся реалистическим мотивировкам. Перед нами была изба, по бревнышку перенесенная из Олонецкой губернии и собранная заново, разместившаяся в петербургской квартире.

Между бревен торчал мох. Из щелей выполз таракан. Под дощатым потолком были полати. Большая русская печь занимала половину избы. Перед печью стояла квашня.

За простым дощатым столом сидел человек с большим бабьим лицом. Борода казалась приклеенной. В углу висел портрет Богородицы кисти Симона Ушакова — одновременно икона и историческая реликвия.

Клюев, сложив совсем по-бабьи на животе руки, заговорил, окая и причитая, о погоде, почему-то о льне, гумне и деревенском густом сусле.

Слова его были слепком обстановки и дополняли полати, квашню, бревна, скрывавшие от глаз каменные стены старого петербургского доходного дома. Но вдруг кто-то нажал на рычаг машины времени. Олонецкая изба понеслась в XX век. Бабий, деревенский, окающий голос Клюева мгновенно изменился, по-интеллигентски заграссировал.

— Валери Ларбо, — сказал этот уже совершенно новый, другой, неожиданный Клюев, — Жак Маритен... Читали ли вы, советские студенты? Не читали? Так о чем же с вами говорить? О сочинениях Пантелеймона Романова, что ли?»

...Но вернемся к вечеру ОБЭРИУ.

Персональное приглашение на него выглядело так:

«Дом Печати.
Фонтанка 21.
Пригласительный билет.

Обэриу просит Вас пожаловать на вечер „Три левых часа“
24 янв. 1928 года.
Начало вечера в $7^1/_2$ часов.

Печать. Подпись».

Не менее интересен список реквизита, который Хармс предполагал задействовать в постановке спектакля: трехколесный велосипед, куски цветной материи, губная сирена, самовар, два бокала, эспадроны, костыль, счеты, перо, полено и пила, коробочка, фонарь. Отдельно в его записной книжке — черновик отношения в Ленинградское немецкое культурно-просветительское общество с просьбой «отпустить 2 литавры на 22, 23 и 24 января, с ручательством их полной сохранности». Большинство этих реквизитов предназначалось для постановки «Елизаветы Бам».

Последнюю неделю перед вечером шли интенсивные репетиции. 18 января неожиданно возник вопрос о Кропачеве: потребовалось искать ему замену. Видимо, моряк не был уверен в своей возможности принять участие в вечере. Поиски дублера также выпали на долю Хармса, однако, к счастью, всё обошлось и необходимости заменять Кропачева не возникло.

Из хармсовских приготовлений к вечеру «Три левых часа», пожалуй, интересна еще запись в его записной книжке — задание себе самому на 21 января: «Сходить к В. Улитину относительно клаки». О знакомом Хармса Василии Викторовиче Улитине нам, к сожалению, известно немного — в альбоме Хармса сохранилось лишь его стихотворное двустишие, датированное 31 марта 1925 года. Однако неуверенность Хармса в доброжелательности зрителей не случайна. В середине 1920-х борьба разных литературных группировок происходила не на жизнь, а на смерть, и в начале 1928 года такие «традиции» далеко еще не отошли в прошлое. Можно было ожидать всего, чего угодно: от простого освистывания до попыток срыва вечера. Поэтому Хармс решает позаботиться заранее о «группе поддержки», выражаясь современным языком.

Утром 24 января прошел последний репетиционный прогон — прошел без единой помарки. У участников вечера оставалось еще несколько часов для того, чтобы немного отдохнуть и поспать перед выступлением. Но расходились по домам они в весьма грустном настроении: в Доме печати им сообщили, что желающих приобрести билеты почти нет, выручка кассы на тот момент составляла всего несколько рублей…

По воспоминаниям Бахтерева, на вечер он ехал на извозчике с бутылкой столового кислого вина в кармане: на трезвую голову выступать в пустом зале было бы совсем уже мрачно. А на что можно было еще рассчитывать при таком «спросе» на билеты? Однако при подъезде к шуваловскому особняку, где располагался Дом печати, Бахтерева ожидал сюрприз. Извозчик высадил его

раньше, так как к зданию подъехать было невозможно — его осаждала толпа, очереди стояли на улице и внутри, касс, конечно, не хватило, и пришлось организовать еще несколько, поставив обычные столы. Зрители как будто сговорились — и пришли покупать билеты непосредственно к 19.30, то есть прямо к тому времени, на которое был назначен вечер. Его начало, разумеется, пришлось переносить более чем на час.

Первый «час» начавшегося вечера — чтение поэтами своих стихов — должен был открывать, как это заявлялось в анонсе, «конферирующий хор». Обэриутам было чрезвычайно важно показать, что в их сообществе нет лидеров, что это — содружество равных. Они понимали, что если выпустить со вступительным словом Хармса или Заболоцкого, то зрители по инерции воспримут их в качестве руководителей группы. Поэтому предполагалось, что на сцену выйдут четверо — Хармс, Заболоцкий, Введенский и Бахтерев — и будут по очереди произносить небольшие фрагменты заранее выученного текста. Таким образом, вступление как бы разбивалось на несколько голосов, ни один из которых не выглядел бы солирующим. Однако за многочисленными организационными и репетиционными хлопотами обэриуты забыли одну «малость»: вступительный текст не только не был выучен, но даже и не был написан... Вспомнили об этом всего минут за десять до начала вечера.

Уже вовсю играл джазовый оркестр. Зрители рассматривали вывешенные произведения художников филоновской школы. После краткого совещания было решено выпустить на сцену, первым самого молодого. Игорю Бахтереву было тогда 20 лет, а выглядел он, по собственному признанию, на 18. По сравнению с уже известными в Петербурге поэтами, Заболоцким, Хармсом, Введенским, Вагиновым, его почти не знали. В этом и заключалась главная идея: в Бахтереве никто не заподозрил бы лидера ОБЭРИУ.

Но что тому было говорить? Ничего не подготовлено, конспекта речи нет. Хармс и Заболоцкий, с которыми Бахтерев спешно пытается посоветоваться, отвечают почти в унисон: говори, что хочешь, значения это не имеет. И тогда Бахтерев вспоминает постановку хлебниковской «сверхповести» «Зангези» в Музее художественной культуры 11 мая 1923 года. Режиссером и сценографом этой постановки был Владимир Татлин, он же сыграл главную роль. Бахтерев хорошо помнил, что Татлин-Зангези произносил трудно воспринимаемые монологи, но публика ему внимала и верила, что перед ней — великий мыслитель и проповедник. Значит, — сделал вывод молодой

поэт, — следует говорить еще туманнее, авось тоже поверят.

К слову — постановке Татлина не было суждено достичь успеха. Режиссер сделал всё, что мог, чтобы хлебниковское слово не затемнялось театральной игрой: в качестве актеров он привлек непрофессионалов — большей частью студентов петроградских вузов, ввел в спектакль лекторов-«разъяснителей». И все же трехчасовой спектакль не был воспринят зрителями.

Разумеется, Бахтерев опасался провала. Поэтому его вступительная речь представляла собой почти заумный монолог. Слушали его «с молчаливым недоумением», что позволяло считать задачу выполненной. Самое главное, что не освистали, а всё остальное сами за себя скажут стихи.

За «театрализацию» выступлений поэтов отвечал Дойвбер Левин. Это называлось «оживлением». Хотя поэт оставался обычно один на один с аудиторией, а все «оживляющие» приемы по определению не должны были мешать восприятию текста, затенять его, тем не менее на обэриутских выступлениях всегда присутствовали театрализованные элементы «обрамления». Нужно было заинтриговать зрителя, отвлечь его от привычной процедуры чтения, дать понять, что на их глазах происходит что-то совсем необычное. Поэтому чинного выхода на сцену Хармса зрители не дождались. Вместо него на сцену выехал черный лакированный шкаф, который толкали находившиеся внутри брат Игоря Бахтерева с приятелем, сам же Хармс восседал сверху.

«Я помню это так, — вспоминала впоследствии Лидия Жукова, присутствовавшая на вечере. — На сцену стало выдвигаться нелепое сооружение — непомерных размеров шкаф, — его толкали, тащили, везли, должно быть, какие-то энтузиасты, болельщики обэриутов. На шкафу, по-турецки скрестив ноги, сидел человечек. С этого смещения пропорций все и началось».

А вот как вспоминал о Хармсе в этот вечер Бахтерев: «Подпудренный, бледнолицый, в длинном пиджаке, украшенном красным треугольником, в любимой золотистой шапочке с висюльками, стоял, как фантастическое изваяние или неведомых времен менестрель. Он громогласно, немного нараспев читал „фонетические стихи“».

Последнее замечание Бахтерева дает нам возможность понять, какие стихи читал Хармс на вечере «Три левых часа». К «фонетическим» можно отнести его самые ранние стихи 1925—1926 годов, в которых очень высок процент слов, созданных самим Хармсом (окказионализмов) и где на первом месте стояли фонетическое созвучие и четкий ритмический рисунок, который при записи текста подчеркивался расстановкой ударений — для

точности. Таковы, например, его стихотворения «От бабушки до *Esther*», «Говор», «Землю, говорят, изобрели конюхи», наброски к поэме «Михаилы». Вот, к примеру, две первые части стихотворения 1925-го — начала 1926 года «Кика и Кока» — стихотворения, которое с большой долей вероятности звучало 24 января на сцене:

Под ло́готь
Под ко́ку
фуфу́
и не кря́кай
не могуть
фанфа́ры
ла — апошить
деба́сить
дрынь в ухо виляет
шапле́ ментершу́ла
кагык будто лошадь
кагык уходырь
и свящ жвикави́ет
и воет собака
и гонятся ли́стья
сюды и туды

а с не́ба о хря́щи
все чаще и чаще
взвильнёт ви ва вувой
и мрётся в углы́нь

с пине́жек зире́ли
потя́нутся ко́кой
под логоть не фу́кай!
под ко́ку не плюй!
а если чихнётся
губа́стым саплю́ном
то Ки́ка и Ко́ка
такой же язык.

II

Черуки́к дощёным ша́гом
осклаб я́сь в улыбку кику
распушить по ветровулу!
разбежаться на траву

обсусаленная фи́га
будто ки́ка
на паром
будто папа пилигримом
на комету ускакал
а́у деа́у дербады́ра
а́у деа́у дерраба́ра
а́у деа́у хахети́ти
Мо́нна Ва́нна
хочет пить.

В стихотворении, как легко видеть, на фоне совершенно заумных фонетических созвучий, которые, впрочем, завораживали слушателей в хармсовском исполнении, неожиданно «всплыло» имя героини Метерлинка Монны Ванны, которое, разумеется, представляет собой лишь отсылку к узнаваемому культурному слою, лишенную каких-либо содержательных аспектов. Этот обэриутский прием, связанный с употреблением знака без означаемого, широко употреблялся не только Хармсом, но и Введенским, и Бахтеревым.

Шкаф, с которого Хармс читал свои стихи, был своего рода вещественным доказательством одного из главных его принципов — «искусство как шкап». Имелось в виду обязательное требование предметности, осязаемости, подлинной реальности любого поэтического слова или образа. Знаменитое лютеровское «На этом я стою» превращалось в данном случае в реализованную метафору.

Клементий Минц утверждает, что кроме заумных стихов Хармс читал и детское стихотворение.

«„Читайте детские стихи!“ — кто-то еще раз крикнул из зрительного зала. Хармс помахал рукой с раскрытой ладонью, чтобы утихомирить публику, и невозмутимо объявил: „Удивительная кошка“.

Несчастная кошка порезала лапу,
Сидит и ни шагу не может ступить.
Скорей, чтобы вылечить кошкину лапу,
Воздушные шарики надо купить!
И сразу столпился народ на дороге,
Шумит, и кричит, и на кошку глядит.
А кошка отчасти идет по дороге,
Отчасти по воздуху плавно летит!

Раздались дружные аплодисменты. Я из-за кулисы глядел на зрительный зал и видел только улыбки. Даже какой-то сердитый критик в первом ряду, крикнувший Хармсу: „Пушкин не взбирался на шкаф, чтобы читать свои стихи!“ — хлопал в ладоши».

Воспоминания очевидца чрезвычайно ценны и интересны, хотя и вызывают некоторый скептицизм. Дело в том, что цитируемое стихотворение Хармса было написано только в 1938 году и тогда же опубликовано. Думается, что К. Минц все-таки перепутал — никаких детских стихов Хармс на этом вечере не читал.

Неожиданность подстерегала зрителей сразу после выступления. Закончив, Хармс вдруг полез в карман жилета и достал из него часы. Взглянув на них, он призвал зрителей к тишине и объявил, что в это самое время на углу Невского проспекта и Садовой улицы (тогда они назывались соответственно проспект 25 Октября и улица имени 3 Июля) выступает со своими стихами поэт Николай Кропачев.

Это был эксперимент с нарушением единства пространства. В эту минуту зрители поняли, почему имя Кропачева было набрано на афише вечера вверх ногами... На сцене возникла пауза, а в это же самое время в центре города Кропачев начал читать свои стихи удивленным прохожим. Эксперимент экспериментом, но стоит отметить, что таким образом обэриуты решили и побочную задачу: стихи Кропачева были откровенно слабыми, и выпускать его на сцену не хотелось. Поэтому вернувшегося до первого антракта поэта «предъявили» зрителям, но повторять уличное выступление не дали, несмотря на доносившиеся из зала требования. К тому же стихи Кропачева не предоставлялись для предварительной цензуры, как тексты остальных поэтов.

Сам Бахтерев вышел на сцену модно одетый, в привезенных приятелем из Лондона ботинках. Вышел он на своих ногах, читал самым обычным образом, но после выступления неожиданно упал на спину, не сгибаясь — сказался его опыт занятий в акробатической секции. На сцене потушили свет, вышли рабочие (те же его брат с приятелем) и, подняв «тело» высоко над головой, при свечах вынесли его со сцены. Самым обычным было выступление Константина Вагинова. Он, занятый написанием романа «Козлиная песнь», вовсе не принимал участия в подготовке вечера — и никаких особых Договоренностей о «театрализации» его чтения не было. Левин предложил ему читать «как всегда». Вагинов читал стихи, вошедшие впоследствии в его книгу «Опыты соединения слов посредством ритма», вышедшую в Ленинграде в 1931 году. В частности, была

прочитана «Поэма квадратов» (1922):

Да, я поэт трагической забавы,
А все же жизнь смертельно хороша.
Как будто женщина с лилейными руками,
А не тлетворный куб из меди и стекла.
Снует базар, любимый говор черни.
Фонтан Бахчисарайский помнишь, друг?
Так от пластических Венер в квадраты кубов
Провалимся...

Во время чтения в глубине сцены появилась балерина Милица Попова, которая в пачках, на пуантах проделывала классические па; Вагинов, не обращая на нее внимания, продолжал читать. Бахтерев сообщает, что его выступление пользовалось в тот вечер наибольшим успехом. Для самого Вагинова вечер обэриутов не прошел даром — он нашел свое отражение в его следующем романе «Труды и дни Свистонова». Герой романа писатель Свистонов приходит в Дом печати (!), где выступает молодая писательница Марья Степановна:

«После семи лет своей литературной деятельности, действительно славной, приковавшей к ее деятельности и к ней самой сердца лучшей части общества, она выкинула трюк, настолько непозволительный и циничный, что все как-то опустили глаза и почувствовали неприятную душевную пустоту. Сначала вышел мужчина, ведя за собой игрушечную лошадку, затем прошелся какой-то юноша колесом, затем тот же юноша в одних трусиках проехался по зрительному залу на детском зеленом трехколесном велосипеде, — затем появилась Марья Степановна.

— Стыдно вам, Марья Степановна! — кричали ей из первых рядов. — Что вы с нами делаете?

Не зная, зачем, собственно, она выступает, Марья Степановна ровным голосом, как будто ничего не произошло, прочла свои стихи».

Упомянутый Вагиновым велосипед также присутствовал на вечере «Три левых часа» — это был тот самый трехколесный велосипед, который упоминался Хармсом в числе прочего реквизита. На нем выезжал на сцену читать свои стихи Александр Введенский — безукоризненно одетый, отчего, впрочем, его произведения не становились более понятными публике. Зато безусловным успехом пользовались стихи Заболоцкого, чей облик, как всегда, диссонировал с обычными представлениями о поэте: после возвращения с военной службы у него еще не было

гражданской одежды, и поэтому он был в выцветшей гимнастерке и грубых ботинках с обмотками. Стоя рядом с вытащенным на сцену сундуком, он прочитал написанное в 1927 году стихотворение «Движение»:

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе.

Тематика его, возможно, была навеяна фигурами извозчиков на знаменитой картине Филонова «Ломовой извозчик». Но само стихотворение представляло собой блестящий образец «реального» искусства. Конечно, всем известно, что у лошади четыре ноги. Но поэт предлагает читателю отрешиться от всякого предварительного, априорного знания — и «взглянуть на мир голыми глазами», посчитать ноги у скачущей лошади. И как маятник виден в двух своих крайних точках, так же удваиваются и лошадиные ноги — их оказывается не четыре, а восемь.

После антракта началась пьеса «Елизавета Бам». До сих пор в учебниках по истории литературы — как российских, так и зарубежных — ее представляют как классическое произведение так называемого «театра абсурда». Действительно, ее сюжет построен как последовательное разрушение самой идеи целостного сюжета. Начинается пьеса с того, что к главной героине Елизавете Бам являются двое — Иван Иванович и Петр Николаевич, требующие у нее открыть дверь. После краткого препирательства выясняется, что преследователи пришли, чтобы арестовать ее за некое преступление. Суть преступления они назвать отказываются, но грозят Елизавете Бам «крупным наказанием» (Хармс использовал для их речи вполне реальный прием, с которым в свое время сам познакомился в заключении: на все вопросы героини, в чем она виновата, ей отвечают «вы сами знаете» — действительно следователи зачастую не утруждали себя даже формулировкой первоначального обвинения, предлагая арестованному самому «рассказать о своей антисоветской и контрреволюционной деятельности»).

Такое вполне «реалистическое» начало (вполне в духе своего времени) немедленно перебивается. Сначала Иван Иванович и Петр Николаевич начинают вдруг ссориться друг с другом, а

затем неожиданно забывают, зачем пришли, и начинают показывать фокусы. Иван Иванович говорит Елизавете Вам комплименты, а затем начинает отпрашиваться у нее домой, называя героиню каждый раз новым отчеством:

«ИВАН ИВАНОВИЧ: Если позволите, Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. Меня ждет жена дома. У ней много ребят, Елизавета Таракановна. Простите, что я так надоел Вам. Не забывайте меня. Такой уж я человек, что все меня гоняют. За что, спрашивается? Украл я, что ли? Ведь нет! Елизавета Эдуардовна, я честный человек. У меня дома жена. У жены ребят много. Ребята хорошие. Каждый в зубах по спичечной коробке держит. Вы уж простите меня. Я, Елизавета Михайловна, домой пойду».

Отчество «Таракановна» было более чем многозначным. Для образованного зрителя оно прежде всего отсылало к образу княжны Таракановой, исторической личности, самозванки, объявившей себя дочерью императрицы Елизаветы Петровны, умершей в застенках и ставшей героиней одноименного романа Григория Данилевского, а также картины художника Константина Флавицкого. Эта аллюзия хорошо работала в связи с преследованием, которому подвергалась Елизавета Вам (в начале пьесы она даже прямо говорит, что ее хотят «стереть с лица земли», «убить»). Однако «тараканья» семантика этим далеко не исчерпывалась. В поэтике ОБЭРИУ таракан стал своеобразным «предметом-знаком» (так же как и «шкап», «колпак») — легко узнаваемым, но с совершенно обновленным значением, весьма отличным от общепринятого. Все эти знаки напоминали символы, но символами, конечно, не являлись, более того — появление символического значения обэриуты считали серьезным недостатком текста. Точнее всего было бы назвать их иероглифами, которым навязан однозначно не определяемый, загадочный смысл. Важнее всего в них было то, что читателю (зрителю) предлагалась вполне четкая, конкретная форма, но именно форма — «очищенная» от всякого предварительного знания и потому предельно «реальная» с точки зрения обэриутов. В эту легко узнаваемую и четко очерченную форму можно было вкладывать каждый раз новое содержание, а ее саму — делать своеобразной эмблемой объединения. Например, в «Елизавете Бам» Папаша произносит фразу, ставшую впоследствии знаменитой:

«Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, то это не птица».

В отрицательной рецензии на вечер, вышедшей на следующий день в «Красной газете», финал фразы был обыгран следующим образом:

«…Если есть зубы, то это не птица.

— А таракан, — добавил зритель».

Наверное, самым знаменитым обэриутским текстом о таракане стало стихотворение Николая Олейникова, написанное в 1934 году, с эпиграфом, представляющим собой несколько искаженную цитату из стихотворения капитана Лебядкина — персонажа романа Ф. М. Достоевского «Бесы»:

Таракан попался в стакан.
Достоевский

Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался. Он в капкане.
И теперь он казни ждет
‹…›
Вот палач к нему подходит,
И, ощупав ему грудь,
Он под ребрами находит
То, что следует проткнуть

И, проткнувши, на бок валит
Таракана, как свинью
Громко ржет и зубы скалит,
Уподобленный коню

И тогда к нему толпою
Вивисекторы спешат
Кто щипцами, кто рукою
Таракана потрошат.

Сто четыре инструмента
Рвут на части пациента
От увечий и от ран
Помирает таракан
‹…›
Сторож грубою рукою
Из окна его швырнет,
И во двор вниз головою
Наш голубчик упадет.

На затоптанной дорожке
Возле самого крыльца
Будет он, задравши ножки,

Ждать печального конца.

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать.

Олейников, бывший единственным среди обэриутов членом партии, формально в объединение не входил и в обэриутских выступлениях, которые порой проходили чрезвычайно эпатажно, по причине партийной дисциплины не участвовал. Но в этом стихотворении он прекрасно воплотил обэриутскую поэтику: значение иероглифа «таракан» оказалось связанным с пресловутой линией «маленького человека» в русской литературе. Ряд, начавшийся с пушкинского Евгения и гоголевского Акакия Акакиевича, завершился персонажами Олейникова — тараканом, карасем, блохой, которые страдают, мучаются, умирают... В отличие от басенных персонажей, которые являются чистыми проекциями человеческих отношений на животный мир, герои Олейникова химеричны: в зависимости от сюжетных поворотов в них проявляется то человеческое, то животное начало (в цитированном стихотворении таракан то уменьшается до размеров насекомого, легко помещающегося в стакане, то принимает человеческие размеры, то увеличивается до объемов свиной туши).

Таракан, ставший обэриутской эмблемой, непосредственно внедряется и в текст «Елизаветы Бам». Когда Петр Николаевич все же решается сообщить, в чем же именно обвиняется героиня, он рассказывает, как однажды жил в маленькой избушке:

«Когда я был еще совсем молодым человеком, я жил в небольшом домике со скрипучей дверью. Я жил один в этом домике. Кроме меня были лишь одни мыши и тараканы. Тараканы всюду бывают. Когда наступала ночь, я запирал дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего».

А затем он же вспоминает об этом домике в стихах — и снова таракан становится главным персонажем повествования:

Никто в нем не живет
и дверь не растворяет,
в нем только мыши трут ладонями муку,
в нем только лампа светит розмарином
да целый день пустынником сидит
на печке таракан.

Так, «тараканья» тема, начавшись в мнимом отчестве героини, проходит насквозь через всю пьесу. Однако Иван Иванович называет Елизавету Бам тремя разными отчествами — и это прямое указание на реализованный в сюжете пьесы принцип нестабильности персонажа. В начале пьесы Елизавета Бам — взрослая женщина. Затем на глазах она превращается в девочку (и начинает соответственно себя вести, играя в пятнашки), появляются ее Мамаша и Папаша. Одновременно с этим мы узнаем, что у нее есть муж, которого она ждет.

Повсеместно в пьесе нарушается и единство личности персонажа, которое обычно связано с цельностью памяти. В литературном произведении может охватываться сколь угодно большой временной промежуток и герой за это время успевает прожить не одно десятилетие, превратившись из мальчика во взрослого мужчину, а затем — и в старика. При этом, как правило, вся прожитая жизнь, все события хранятся у него в памяти на самых разных этапах жизненного пути. Будучи вызванными из памяти, они возвращают старика в юность, оживляют на время умерших друзей, дают возможность сравнить прошлые мечты с тем, что сбылось в последующем. Хармс же заставляет Ивана Ивановича и Петра Николаевича забыть, зачем они пришли к Елизавете Бам, а затем включает их в игровую ситуацию. В самом же конце пьесы Мамаша забывает о том, что Елизавета Бам — ее дочь, и обвиняет ее в убийстве своего сына.

Разумеется, одним из ведущих приемов в пьесе Хармс делает нарушение логических и причинно-следственных связей. Наверное, самый яркий пример этого — обвинение Иваном Ивановичем Елизаветы Бам в убийстве Петра Николаевича… в присутствии «убитого». Эта сценка оказалась впоследствии очень соблазнительной для литературоведов, увидевших в ней издевательскую отсылку к абсурдным обвинениям на политических процессах в СССР конца 1920-х — 1930-х годов. Второй раз Петр Николаевич «оживает», побежденный на поединке Папашей, а перед смертью вновь успевает вспомнить о таракане:

> Я пал на землю поражен,
> прощай, Елизавета Бам,
> сходи в мой домик на горе
> и запрокинься там.
> И будут бегать по тебе
> и по твоим рукам глухие мыши, а затем
> пустынник таракан.

Иногда подобные алогизмы возникают в пьесе на уровне языка. Вот пример создания пресловутого порочного круга в рассуждении:

«ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Елизавета Бам, Вы не смеете так говорить.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Потому что Вы лишены всякого голоса. Вы совершили гнусное преступление. Не Вам говорить мне дерзости. Вы — преступница!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Что почему?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему я преступница?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Потому что Вы лишены всякого голоса».

На это алогичное суждение Елизавета Бам отвечает не менее алогично:

«ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А я не лишена. Вы можете проверить по часам».

Несмотря на весь этот абсурдизм, «право голоса» в «Елизавете Бам» порой приравнивается к самому существованию, недаром же Иван Иванович заявляет: «Говорю, чтобы быть».

В чисто обэриутской эстетике Хармс организовал членение пьесы. Она была разбита не на действия и акты, как это было принято в драматургии, а на 18 «кусков». Уже сам термин, выбранный для наименования составной части пьесы, указывал на принципиальную фрагментарность сюжетной линии и значительную автономность каждого фрагмента. В сценическом экземпляре пьесы Хармс наметил эстетическую тональность каждого куска: один должен был быть сыгран в «реалистическом, комедийном» ключе, другой — в «нелепо-комическом, наивном», еще один был помечен как «классический пафос» и т. д. У некоторых кусков стояли пометы «Радикс», «чинарский», означавшие отсылку к дообэриутским театральным экспериментам и к ранней поэтике «чинарей». Но этого было мало. Верный принципу максимальной независимости театрального действия от литературного сюжета, Хармс насыщает пьесу вставными эпизодами, которые либо вообще не имели никакого отношения к фабульной линии, либо сильно уходили от нее в сторону. Так, например, в одном из кусков на сцену выносилось бревно и распиливалось (действие при этом не прерывалось), а такой персонаж, как Нищий, который появлялся

на сцене на несколько минут, прося милостыню, был вообще введен исключительно с целью «расшатывания» сюжета. Актеры постоянно вносили в действие элементы импровизации, что полностью предусматривалось авторским замыслом.

Некоторые куски были целиком выполнены как чисто жанровые вставки. Таков был поединок Папаши с Петром Николаевичем, реализующий (конечно, в сильно деформированном, обэриутском ключе) эстетику рыцарского поединка. Согласно средневековым нормам, если одной из сторон спора оказывалась женщина, она могла выставить для судебного поединка своего заместителя — «защитника». Им мог оказаться жених, брат и т. п. В «Елизавете Бам» таким защитником оказывается отец героини. «Сражение двух богатырей» (так это событие называлось в анонсе и в тексте пьесы) начинается с объявления герольда, в качестве которого выступает Иван Иванович, а затем происходит словесный поединок. Петр Николаевич — в полном соответствии со своим статусом «чародея» (как его именует Папаша) — выступает с заумным заговором:

Курыбы́р дарами́р
ды́ньдири
слакаты́рь пакара́дагу
ды кы́ чи́ри ки́ри ки́ри
зануди́ла хабаку́ла
хе-е-ель
ха́нчу ана́ куды
сту́м чи на ла́куды
пара вы на лы́йтена
хе-е-ель
ча́пу а́чапа́ли
чапа́тали ма́р
набало́чи́на
хе-е-ель

Папаша отвечает ему вполне понятным текстом, прославляющим Елизавету Бам:

Пускай на солнце залетит
крылатый попугай,
пускай померкнет золотой,
широкий день, пускай.
Пускай прорвется сквозь леса
копыта звон и стук,

и с визгом сходит с колеса
фундамента сундук.
И рыцарь, сидя за столом
и трогая мечи, поднимет чашу, а потом
над чашей закричит:
Я эту чашу подношу
к восторженным губам,
я пью за лучшую из всех,
Елизавету Бам.
Чьи руки белы и свежи,
ласкали мой жилет...
Елизавета Бам, живи,
живи сто тысяч лет.

Логические деформации и «расшатывание» сцены поединка осуществлялись Хармсом с помощью самых разных приемов. Например, несмотря на уподобление Папашей себя «рыцарю» и упоминание «мечей», поединок происходил на рапирах, что представляло собой явный анахронизм (рапиры появились лишь в начале XVI века) и отсылало, скорее, к более поздней дворянской дуэли, нежели к рыцарскому поединку. Разрушается и непрерывность движения персонажа к цели: Папаша во время поединка в определенный момент перестает концентрировать свое внимание на бое и начинает описывать окружающую природу:

Я режу вбок, я режу вправо,
Спасайся кто куды!
Уже шумит кругом дубрава,
растут кругом сады.

Интересно, что, по версии Ивана Ивановича, Елизавета Бам якобы убила Петра Николаевича на дуэли, которая проходила на эспадронах. Именно эспадроны входят в состав реквизита, список которого мы находим в записной книжке Хармса, так что вполне вероятно, что во время спектакля для «поединка двух богатырей» использовались как раз они, а не упомянутые в тексте рапиры. Еще один пример независимости театрального действия от драматургии?

Завершалась пьеса с того же, с чего и начиналась — Хармс всегда любил кольцевую композицию. После всех мыслимых и немыслимых трансформаций, сюжетных и логических перебивов, импровизаций на сцене вновь появлялись уже знакомые зрителю

Иван Иванович и Петр Николаевич, которые вновь требовали от Елизаветы Бам открыть дверь. Но на этот раз они прямо предъявляют ей обвинение в убийстве одного из них — Петра Николаевича. Только в этот момент называлась его фамилия — Крупернак.

На этот раз преследователям удается арестовать Елизавету Бам и увести ее, на чем пьеса и заканчивается. В своем последнем, прощальном монологе героиня вновь вспоминает о таракане в загадочном домике на горе, причем таракан на этот раз уже приобретает зловещий облик палача:

«ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А в домике, который на горе, уже горит огонек. Мыши усиками шевелят, шевелят. А на печке таракан тараканович, в рубахе с рыжим воротом и с топором в руках сидит».

Впоследствии сквозной мотив «Елизаветы Бам» — преследование за несовершенное преступление — позволил литературоведам говорить о близости пьесы двум великим произведениям XX века — романам Кафки «Процесс» и Набокова «Приглашение на казнь». Думается все же, что сходство тут чисто типологическое, порожденное временем. Хармс безусловно ощущал разлитые в атмосфере того времени ощущения страха, ожидания преследования, репрессий и отразил их в пьесе. Но отразил он их прежде всего в качестве элемента своего художественного мира, а не как политический намек. Уже гораздо позже такие намеки стали искать и находить где угодно, в том числе и в излюбленном обэриутами таракане, образ которого еще до них был выведен в знаменитой сказке Корнея Чуковского. В усатом «тараканище» пытались увидеть сатирическое изображение Сталина, в то время как сказка создавалась в 1921 году, когда Сталин не только не был еще организатором массовых репрессий, но и вообще не имел особой власти в стране. По свидетельству внучки Чуковского, Елены Цезаревны, в то время Чуковский о Сталине не знал практически ничего.

Зато фамилия Крупернак по своему фонетическому облику могла вызвать у зрителей вполне недвусмысленную параллель с Пастернаком, отношение к которому у обэриутов было сложное: от попыток наладить контакты — до полного неприятия. Разумеется, и тут не стоит искать глубоких смыслов — в «Трех левых часах» царил прежде всего дух игры, провокации, эпатажа...

О реакции некоторых зрителей на «Елизавету Бам» говорит факт, сообщенный И. Бахтеревым: во время представления за кулисы ворвался известный критик, редактор театрального

журнала Моисей Падво и, топая ногами, стал орать, что обэриуты — прямые кандидаты в тюрьму и что, если демонстрация «сумасшедшей Бам» не прекратится, а «балаган» будет продолжен, то он позвонит в НКВД. И действительно, позвонил, но, впрочем, желаемого успеха не достиг. Зато в 1935 году был арестован уже сам Падво, затем — снова, а в 1937 году его расстреляли…

Третий час начался монологом Разумовского, который, сидя в кресле в отцовском халате и в специально сшитом колпаке (еще одна обэриутская эмблема!), при свете керосиновой лампы рассказывал о путях развития современного кинематографа (впрочем, К. Минц в своих не вполне достоверных воспоминаниях утверждает, что в последний момент переволновавшийся Разумовский выступать отказался и вести разговор с публикой пришлось ему). Этот разговор стал прологом к демонстрации «Фильма № 1» под названием «Мясорубка».

Сам фильм, к сожалению, до наших дней не сохранился, и о его содержании мы знаем лишь по воспоминаниям очевидцев. Лидия Жукова писала о нем так:

«Спустили экран, вспыхнули очертания мчащегося поезда. Что дальше?

А ничего. Поезд все идет и идет, как женщина, покачивающая бедрами; он все тянется и тянется, этот разматывающийся клубок бесконечности. Вагон за вагоном в немоте сползают с экрана и проваливаются в темноту зала. Конца этому поезду нет. Склеенная пленка создавала эффект бесцельного движения в никуда, стояния на месте без надежды на новые очертания, на ритмический перепад, на перебивку этого одноликого, уже сводящего с ума мелькания. Экран погас не скоро. Еще не было Беккета с его „В ожидании Годо“».

Непрерывно движущийся поезд вызывал в памяти прежде всего самый первый кинофильм в истории человечества, продемонстрированный широкой публике: «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота». Известно, что зрители при виде надвигающегося на них состава повскакали с мест из страха быть задавленными. Возможно, бесконечное движение поезда должно было по замыслу создателей «Мясорубки» ассоциативно напомнить зрителям столь же бесконечное перемалывание продукта в одноименном кухонном агрегате…

Фильм, разумеется, был немой, его полагалось сопровождать музыкой. Поскольку приглашенный джаз-оркестр сопровождать такую картину отказался, за рояль сел Бахтерев. Проходящий поезд он иллюстрировал упражнениями Ганона — это были специальные технические упражнения для достижения беглости,

независимости, силы и равномерного развития пальцев. Периодически он ударял в литавру и дергал струны контрабаса, так что можно считать, что музыкальное сопровождение удалось на славу.

К. Минц писал, что фильм задумывался как антивоенный:

«На экране появились первые кадры фильма: это были бесконечные товарные поезда с солдатами — на фронт. Они ехали так долго, что публика потеряла терпение и стала кричать: „Когда же они приедут, черт возьми?!“ Но поезда с солдатами все ехали и ехали. В зрительном зале стали свистеть.

Но как только события стали развиваться на театре военных действий — во время сражений, кинематографические кадры стали все короче и короче, в этой кошмарной батальной мясорубке превращаясь в „фарш“ из мелькающих кусочков пленки. Тишина. Пейзаж — вместо паузы. И снова поехали нескончаемые товарные поезда с солдатами!..

Этот обэриутский фильм „Мясорубка № 1“ был задуман нами как первый из серии антивоенных фильмов.

Из-за своей острой и необычной формы картина была встречена свистом и аплодисментами. Как всегда, нашлись и поклонники, и противники».

Название «Три левых часа» оказалось весьма условным, потому что стихотворная, драматургическая и кинематографическая части вечера вкупе с двумя антрактами затянулись аж на четыре часа и закончились в начале второго ночи. А еще предстоял традиционный для тех времен диспут. Администратор Дома печати Вергилесов предложил перенести обсуждение на вечер наступившего дня, однако публика отреагировала на предложение возмущенным шумом. Пришлось решать вопрос голосованием. Сотни рук поднялись за продолжение вечера — и ни одной против.

Был устроен еще один перерыв — с танцами под джаз, как это было принято (так, заметим, параллельно реализовалась мечта Хармса получить право на «вечер с танцами»). А потом зрители вернулись в зал, участники сели в несколько рядов на сцене — и началось обсуждение, вел которое Введенский. «Мнения разделились, — вспоминает И. Бахтерев, — ругали, конечно, больше, но вежливо и метко. Выделяли поэтов Заболоцкого и Вагинова. Кто-то вспомнил выступления фэксов, высказал надежду, что и обэриуты образумятся. Почти каждый выступавший произносил слово „талантливо“».

«Фэксы», о которых вспоминали выступавшие в диспуте, — это участники «Фабрики эксцентрического актера», творческой мастерской, организованной в Петрограде в 1922 году

режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом. С 1924 года фабрика превратилась в киномастерскую. Ее создатели ставили задачей достижение максимальной кинематографической выразительности, как они сами формулировали, — «искусства без большой буквы, пьедестала и фигового листка». Для этого использовались средства так называемых «низких» жанров, включая балаган и буффонаду, на роли первоначально приглашались цирковые и эстрадные актеры. В начале 1928 года творчество «фэксов» еще воспринималось как яркое и вызывающее новаторство, а «э оборотное», использовавшееся в названии мастерской, также роднило ее с ОБЭРИУ в сознании зрителей.

Впрочем, имеются и другие свидетельства, донесшие до нас всю остроту дискуссии. Вот что записал Олег Рисс:

«Мало того что уступчивый редактор „Афиш Дома печати“ Филипп Гинкен предоставил страницы журнала для публикации их программного заявления. В начале 1928 года директор дома Н. П. Баскаков согласился „пустить“ обэриутов в Синий зал, как была переименована одна из многочисленных гостиных Шуваловского дворца.

Народу в тот вечер набилось столько, что в зале не хватило мест, и часть собравшихся теснилась на галерее, окружавшей парадную лестницу. Пришли все „болельщики“ обэриутов из числа их однокашников по курсам искусствоведения. Но явное большинство составляла молодежь из литературных групп ЛАППа во главе с непримиримым Михаилом Чумандриным.

Автор этих строк, задержавшись на занятиях в техникуме печати, подоспел лишь к концу ожесточенной перепалки, когда от бедных обэриутов, что называется, летели пух и перья. В пылу полемики кто-то из выступавших — не то Саянов, не то Лихарев обвинил их в том, что они плетутся в хвосте „ничевоков“. ‹…›

Брошенное словечко вызвало бурную реакцию среди „виновников торжества“. Дотоле державшийся с респектабельным спокойствием, непроницаемый и корректный Хармс выскочил на авансцену и запальчиво, но с несомненным знанием предмета принялся растолковывать неискушенной в тонкостях аудитории, что от „ничевоков“ до обэриутов расстояние все равно, что от Земли до Луны.

Засим устроители вечера выстроились в шеренгу, братски взялись за руки и долго скандировали:

— Мы не „ничевоки“, мы не „ничевоки“!..»

«Ничевоки» — недолговечная литературная группа, возникшая в начале 1920-х годов, в которую входили С. Мар, Е. Николаева, А. Ранов, Р. Рок, Д. Уманский, О. Эрберг и

С. Садиков. В поэтике группа представляла собой, по сути, ответвление имажинизма, однако ее членам удалось сделать себе прекрасную рекламу, проповедуя, что главное в искусстве — великое «ничего». Разумеется, сравнение с «ничевоками» было для обэриутов крайне оскорбительно.

Вечер «Три левых часа» закончился уже фактически утром, в начале седьмого, — когда пошли первые трамваи. А ведь наступивший день был средой — самым что ни на есть рабочим днем. Как легенду впоследствии передавали работники Дома печати рассказ о том, что никто из зрителей до самого конца диспута не взял свое пальто в гардеробе…

По воспоминаниям сестры Хармса Грицыной, которая присутствовала на вечере вместе с тетками, она каждый антракт бегала к телефону — звонить матери (Надежда Ивановна Колюбакина была тогда уже тяжело больна и на вечер не пошла), что «все нормально и Даню не побили». И мать, и сестра слышали стихи Хармса, ничего ровным счетом в них не понимали и очень боялись скандала в Доме печати.

А на следующий день в вечерней «Красной газете» появился фельетон Лидии Лесной под издевательским названием «Ытуеребо» — искаженное наименование группы «обереуты», написанное наоборот. Лидия Лесная (настоящая фамилия — Шперлинг) сама была не чужда литературе, она сочиняла стихи, пьесы, повести для детей, в свое время выступала на провинциальной сцене в качестве актрисы. В 1915 году вышел ее сборник стихов «Аллея причуд». Не чужда она была и литературным объединениям: в 1913—1914 годах она посещала собрания «Нового общества поэтов „Физа“», созданного Е. Г. Лисенковым и Н. В. Недоброво при участии А. Д. Скалдина (название общества «Физа» было дано по одноименной поэме Б. Анрепа). В 1918 году, живя в Тифлисе, Лесная принимала участие в деятельности известного литературно-художественного клуба «Фантастический кабачок». С 1923 года она жила в Петрограде, печатая стихи в сатирических журналах «Смехач» и «Бегемот», а также занимаясь журналистикой.

Сейчас только специалисты по истории русской литературы XX века знают поэтессу Лидию Лесную. Зато она обессмертила свое имя, вписав его черной краской в биографию Хармса и других обэриутов. Именно ей довелось открыть их печатную травлю в официальной прессе:

«Вчера в „Доме печати“ происходило нечто непечатное. Насколько развязны были Обереуты (расшифруем: „объединение реального искусства“), настолько фривольна была и публика. Свист, шиканье, выкрики, вольные обмены мнений с

выступающими.

— Сейчас я прочитаю два стихотворения, — заявляет Обереут.

— Одно! — умоляюще стонет кто-то в зале.

— Нет, два. Первое длинное и второе короткое.

— Читайте только второе.

Но Обереуты безжалостны: раз начав, они доводят дело до неблагополучного конца.

„Три левых часа“ вызвали в памяти и полосатые кофты футуристов, и кувырканье Фекса, кто-то вспомнил даже Бальмонта, которого в свое время „никто не понимал“.

— Они хочут свою образованность показать и говорят о непонятном.

Это про Обереутов еще Чехов сказал.

И суть не в том, не в том суть, что у Заболоцкого есть хорошие стихи, очень понятные и весьма ямбического происхождения, не в том дело, что у Введенского их нет, а жуткая заумь его отзывает белибердой, что „Елизавета Бам“ — откровенный до цинизма сумбур, в котором никто ни черта не понял, по общему признанию диспутантов.

Главный вопрос, который стихийно вырвался из зала:

— К чему?! Зачем?! Кому нужен этот балаган?

Клетчатые шапки, рыжие парики, игрушечные лошадки. Мрачное покушение на невеселое циркачество, никак не обыгранные вещи.

Футуристы рисовали на щеках диэзы, чтобы

— Эпатировать буржуа.

В 1928 году никого не эпатнёшь рыжим париком и пугать некого».

Политических обвинений тут еще нет, хотя упоминания «цинизма» уже достаточно для неприятных «оргвыводов». Видно, что Лесная тщательно изучила обэриутский манифест — не случайно тут упоминается балаган, который они сознательно называли в качестве истоков своей театральной эстетики. А вот слова о «сумбуре» словно предвосхищают стилистику более поздних расправ с «формалистами» и «натуралистами» в искусстве. Приведем характерный абзац:

«Это музыка, умышленно сделанная „шиворот-навыворот“, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова».

Откуда эти слова, так напоминающие упреки Лидии Лесной в непонятности и «кувырканье»? О чем они? А это цитата из статьи «Сумбур вместо музыки», опубликованной в «Правде» 28 января 1936 года и посвященной разгрому оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Хармсу еще будет суждено выступать в этом году на дискуссии о формализме, которая была инициирована статьями «Правды», отражавшими позицию ЦК ВКП(б).

Но пока «оргвыводы» для обэриутов были еще впереди. Вечер «Три левых часа» так и остался в их истории единственным совместным крупным выступлением, но возможность небольших театрализованных и поэтических выступлений еще не была для них закрыта.

Стоит сказать несколько слов о том, каковы были в то время настроения молодежи, — даже той, которая составляла круг общения Хармса и его друзей. Александр Разумовский вспоминал позже:

«Когда я познакомился с Хармсом, он носил котелок. Стародавний, отцовский, но новенький и очень элегантный. Котелок был Даниилу к лицу и придавал известную солидность, столь необходимую на двадцать втором году жизни.

Я никогда не спрашивал его, почему он носит котелок. А почему бы и не носить, если нравится! Но в те далекие времена, когда даже на фетровые шляпы начинали коситься, вышедший из обихода головной убор воспринимался многими как вопиющая дерзость, почти как вызов».

Однажды — в начале лета 1928 года — была устроена вечеринка у Игоря Бахтерева. Были Хармс, Введенский, Разумовский и еще несколько человек. Бахтерев пригласил и Михаила Шапиро, будущего кинорежиссера, однокурсника Разумовского. Пили сухое вино, танцевали с девушками под патефон. Постепенно все начали разбредаться.

«Вдруг из прихожей в комнату буквально ворвался Хармс, бледный, с искаженным лицом.

— Это ты?! — вскричал он.

— Что?.. — спросил я.

— Это не мой котелок... — проговорил Даниил с болью.

Смятый, сломанный, искалеченный, — это все же был его котелок, и именно его он держал в руках.

— Я не выходил отсюда... — сказал я.

Да и без того Даниил понимал, что я не мог уничтожить его котелок, и вопрос его был, собственно, не вопросом, а криком отчаяния.

Почти все гости разошлись. Спросить было не у кого. Гибель

котелка осталась тайной».

Только через четыре десятилетия Разумовский, гуляя с Шапиро, услышал от него во время прогулки по Каменному острову историю котелка. Оказывается, тот, выйдя тогда в переднюю и увидев котелок, испытал приступ неизъяснимой ярости. «Умственная эпидемия» — так он назвал это позже. Он швырнул котелок на пол и стал его топтать, пока тот не превратился в блин, а потом, хлопнув дверью, ушел. Лишившись котелка, Хармс стал носить тирольскую шапочку.

Котелок был для Хармса одним из элементов его англизированного, «дендистского» внешнего вида, тогда как среди молодых людей даже его круга общения он вызывал инстинктивную ненависть. Даже хорошие знакомые посмеивались над его одеянием; так, в 1928 году четыре молодых автора, среди которых был и уже упоминавшийся Олег Рисс, издали в Ленинграде книгу под названием «Быт против меня», посвященную «негативным» (разумеется, с точки зрения новой власти) явлениям быта. На шестнадцатой странице этой книги была помещена карикатура на увлеченных английской модой современных «денди», в которой многие узнавали Хармса.

«Этих настоящих денди он никогда не видел, — вспоминала после знавшая его Лидия Жукова, — пришлось самому придумать себе нечто „лондонское“. Он носил короткие серые гольфы, серые чулки (увы, из грубой вигони), серую большую кепку. То и дело он прикладывал к этой кепке пальцы, когда здоровался с встречными столбами. Он почему-то здоровался со столбами. И делал это с той важной серьезностью, которая не позволяла никому из нас хмыкнуть или вообще как-то реагировать на эту подчеркнутую вежливость по отношению к неодушевленным, впрочем, для него, быть может, и одушевленным, невским фонарям. У него были глаза серые, напряженные, изучающие, он редко улыбался и все будто во что-то вглядывался».

Вечер «Три левых часа», разумеется, надо считать успехом обэриутов, несмотря на негативный отзыв в печати. Прослойка людей, которые имели какое-то отношение к искусству, в тогдашнем Ленинграде была не столь уж значительной. Можно с уверенностью утверждать, что практически все они знали о том, что происходило в Доме печати, настолько громким было это событие. А сразу после творческого успеха Хармса ждал долгожданный успех на личном фронте. После мгновений надежды и отчаяния, когда порой казалось, что всё навсегда потеряно, 5 марта он обрел свою любовь Эстер Русакову в качестве жены.

Никаких особых торжеств не было. Более того — уже через

два дня после свадьбы, 7 марта 1928 года, Хармса призвали на краткосрочную военную службу. Статья 7 Закона об обязательной военной службе 1925 года, по которому он был призван, устанавливала:

«Действительная военная служба продолжается пять лет. Началом состояния на действительной военной службе считается день приема призываемого призывной комиссией. Срок действительной военной службы исчисляется с 1 января года, следующего за годом призыва.

Действительная военная служба проходится или в кадровом составе частей Рабоче-Крестьянской Красной Армии, или в переменном составе территориальных частей Рабоче-Крестьянской Красной Армии, или вневойсковым порядком:

а) действительная военная служба в кадровом составе слагается из непрерывной службы в частях Красной Армии в течение от двух до четырех лет, в зависимости от рода оружия и специальности, и из пребывания в долгосрочном отпуску продолжительностью от одного года до трех лет, с привлечением на повторительные сборы на срок не свыше одного месяца, а для младшего начальствующего состава на срок не свыше двух месяцев за все время пребывания в долгосрочном отпуску;

б) действительная военная служба в переменном составе территориальных частей слагается из учебных сборов, общей продолжительностью не более 8—12 месяцев, в зависимости от рода оружия, за все время нахождения на действительной службе и из пребывания в отпуску в периоды между сборами;

в) обучение вневойсковым порядком осуществляется в периодических учебных сборах, общей продолжительностью не более шести месяцев за все время нахождения на действительной службе, и из пребывания в отпуску в периоды между сборами».

Статья 47 этого же закона разъясняла подробнее порядок вневойскового обучения:

«Действительная военная служба в порядке вневойскового обучения отбывается прохождением означенного обучения общей продолжительностью в шесть месяцев на особых пунктах, приближенных по возможности к месту жительства обучаемых. Непрерывные сроки обучения их не могут превышать двух месяцев в течение одного года. Порядок и сроки обучения устанавливаются Народным Комиссариатом по Военным и Морским Делам».

Как и ранее Заболоцкий, Хармс был призван именно для вневойскового обучения. «Интересно, но противно», — записывает он в свою книжечку в первый же день службы.

В тот же день «противно» стало значительно преобладать над

«интересно». Уже на лестнице Хармс почувствовал омерзительный запах, напомнивший ему «запах кислой псины». Командира батальона с одним «кирпичиком» в петлице Хармс сравнивает — полностью в духе обэриутской эстетики — с рыжим тараканом и именует «горлодраном».

Седьмого марта призванных на пункте было только 14 человек, на следующий день их стало гораздо больше, но интеллигентных людей среди них не нашлось, приходилось оставаться в духовном одиночестве («сижу от всех в стороне»). Культурный и образовательный уровень призванных красноармейцев и их командиров прекрасно демонстрировало висевшее на стене объявление, которое Хармс аккуратно списывает в записную книжку:

«Товарищи не плювайте на пол и не курите. Для этого выходить в калидор».

Начались занятия. Хармс изучает структуру полка РККА: полк состоит из трех батальонов, взвода связи, взвода конных разведчиков, артиллерийского дивизиона, имеются также штаб, клуб, околоток (медпункт). В батальоне — три роты, в роте — три взвода, во взводе — четыре отделения. Батальону, роте придаются также дополнительные и вспомогательные части… Кроме того, Хармсу не удалось скрыть свою профессию. Как только начальство увидело, что в 9-й роте служит писатель, его немедленно отправили сочинять стихи для ротной стенгазеты. Куда деваться — Хармс пытается сложить требуемые стихи, наброски к которым дошли до нас:

Чуть на двор
Мы пришли 7 марта
Встали встали встали в строй
Мы к винтовке прикрепили
Штык и
Наша рота лучше всех

В общем, это были не самые кошмарные из написанных Хармсом стихов. Например, в четвертом номере журнала «Чиж» за 1939 год была напечатана его «Первомайская песня»:

Мы к трибуне подойдем,
Подойдем,
Мы к трибуне подойдем
С самого утра,
Чтобы крикнуть раньше всех,
Раньше всех,

Чтобы крикнуть раньше всех
Сталину «ура».

А куда было деваться, если другого не печатали, а дома было практически нечего есть?

Несмотря на то, что сборы, на которые Хармс был призван, не предполагали ночевки в казарме и он каждый день отправлялся на них из дома, возвращаясь к вечеру домой, сама их атмосфера была ему глубоко чужда и противна. Он даже создает полузаумный текст, напоминающий его более ранние опыты автоматического письма, в котором описывает собственное ощущение от военных сборов:

«Открытие. Убрать все знаки отличия, свернув лопасти и наспех проглотив колючую рыбу. (Судак непригоден). Хвастовать если кто даже только покажется тебе невежей, теперь как стекляшка сиди не тай и царапин не приемли, прозрачным будь не для всех. Мне говорят „ты“, поэтому будь надменен. Боже, спаси меня от мытья в уборной. Надо скорее уходить. Здесь очень нехорошо. Все настроены против меня».

Чтобы понять этот текст, надо знать, насколько Хармс не переносил фамильярности и амикошонства в обращении!

А в записную книжку он вписывает на немецком языке молитвенное обращение к Богу с просьбой сделать всё, чтобы его освободили от военной службы:

«Любимый Боже, освободи меня... Тяжело здесь оставаться. Мой любимый Боже. Прошу тебя, освободи меня. Сделай так, чтобы сегодня я освободился и пошел домой. Любимый Боже. Ты можешь это сделать. Даю Тебе слово, что я сделаю всё, чтобы моя жизнь шла красиво и правильно. Только освободи меня. Ради моей жены и моих родителей освободи меня».

Однако и в семейной жизни — сразу после долгожданной свадьбы — у Хармса начались нелады. Он поссорился с женой уже в середине марта, и вплоть до конца месяца эта ссора не угасала. Главной причиной, видимо, была его ревность: ему казалось, что Эстер его уже не любит, что ее интересуют другие мужчины, с которыми она пытается заигрывать, а главное — она не может забыть своего первого мужа Михаила Чернова. Особенно Хармсу было тяжело 13 марта, когда, уходя на военные сборы, он нагнулся к спящей Эстер и поцеловал ее. В ответ она шевельнулась, взяла его за руку, прижалась к ней и произнесла: «Мишенька».

Это стало катализатором ревности. Хармс в ответ стал намекать Эстер на то, что ему нравятся другие женщины, что он

«немного» влюбился в одну… В результате они с женой почти перестали общаться, лишь иногда оставляя друг другу «послания» в хармсовских записных книжках.

Хармс очень тяжело переживал ссору. Вот что он записывает в конце марта:

«У меня с ней, как видно, всё уже покончено. Она говорила долго по телефону с Мишкой, с которым я запретил ей быть знакомым. Потом вдобавок, я подозреваю, что она переглядывается с кем-то через окно. Да, это, по всей вероятности, так. ‹…›

Сейчас она тоже подошла к окну и смотрит туда.

Дело идет серьезно. Пахнет разводом. Смотри, виновата в этом будешь ты».

«Боже, я с ней разойдусь, должно быть. Мне не перенести то, что она думает о другом, которому и принадлежит по праву первого сожительства.

Господи, я не вынесу этого двусмысленного положения. Боже, дай мне сил.

Боже… Будь что будет».

В этот раз, впрочем, развода не последовало, хотя ссора показала, насколько непрочен только что заключенный брак. Любовь Хармса и Эстер друг к другу еще была сильнее разных неурядиц. Поэтому даже в самый разгар конфликта, когда Хармс писал ей, что влюбился («немножко, очень немножко!») в другую и теперь, даже когда чувство уже прошло, он чувствует, что стал любить Эстер меньше, она со слезами отвечала ему: «…Знай, что есть одна глупая девчонка, которая тебя любит и приму я лишь тебя, если ты этого захочешь». А Хармс пытался перевести свою боль от ревности в иронические стихи:

Мне мила твоя походка,
плечи, грудь, рука, нога,
брови, кисти… ты находка,
только с мужем ты строга.

Ты ночуешь с Даниилом,
но к несчастью, Даниил
хоть и в рифму с Михаилом,
но совсем не Михаил.

Коль и пуля не поможет,
заведу себе гарем,
звать меня на «Д» быть может,
но никак уж не на «М».

В начале апреля конфликт был исчерпан. Однако на протяжении всего 1928 года в записных книжках Хармса то тут, то там появляются записи с просьбой к Всевышнему помочь ему развестись и стать свободным. Обретение любимой в качестве жены не принесло Хармсу счастья — и вплоть до фактического развода в конце 1929 года он разрывался между любовью к Эстер и стремлением во что бы то ни стало освободиться от нее. Когда она была с ним — Хармс страдал и ревновал, а когда уходила от него — снова страдал и молил Бога помочь вернуть любимую.

А в апреле сменилось руководство Дома печати. 9 апреля был арестован и исключен из партии его директор Баскаков. Уже 21 апреля 1928 года решением Особого совещания при Коллегии ОГПУ его выслали на три года в Сибирь (в декабре того же года Хармс записывает в дневник, очевидно, его адрес: «Н. П. Баскаков. Камень (Сибирь), Телефонный, 22», видимо, речь шла о городе Камень-на-Оби). Дальнейшая судьба Баскакова была трагической. После отбытия ссылки ему было запрещено возвращаться в Ленинград, и он поселился в Саратове, где работал экономистом-плановиком в геологическом тресте. Уже 4 января 1932 года он был снова арестован — по тому же обвинению в участии в контрреволюционной троцкистской организации — и приговорен к трем годам лишения свободы, которые отбывал в Верхнеуральском политизоляторе. В 1936 году он был арестован в третий раз и на этот раз уже получил пять лет лагерей. К его несчастью, руководство Севвостлага, куда его этапировали, в 1937 году было обвинено в «создании антисоветской правотроцкистской организации, вредительстве в золотодобывающей промышленности и подготовке вооруженного восстания с целью свержения Советской власти и передачи Колымы под протекторат Японии». По этому обвинению без суда и следствия расстреляли не только лагерное начальство, но и тысячи заключенных, среди которых был и Баскаков.

Закончилась эпопея с вечером «Три левых часа». Несмотря на то, что обэриутам удалось заработать некоторое количество денег, финансовые дела Хармса обстояли неважно. После расчетов с Домом печати, со всеми приглашенными и помощниками денег осталось очень немного, и уже в мае он вновь подсчитывает долги: художнику Лебедеву — 7 рублей, художнику Кобелеву — 3, Липавскому — 10, Житкову — 3, Пантелееву — 2 рубля. Нужно было снова искать заработки, и Хармс обращается к детской литературе.

Глава третья
ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1928 год стал для Хармса первым годом, когда о нем узнали как о детском писателе. Обстоятельства вступления Хармса в детскую литературу и та роль, которую эта литература играла в его жизни, неоднократно были предметом исследования литературоведов и историков журналистики, однако исследования эти еще далеки от завершения. Попробуем восстановить то, что представляется более или менее точным.

Безусловно, важную роль в превращении Хармса в детского писателя сыграл Самуил Маршак, который интенсивно занимался обновлением советской детской литературы. В 1922 году Маршак вернулся в Петроград из Екатеринодара (Краснодара), где вместе с Елизаветой Васильевой (Дмитриевой), ранее прославившейся как Черубина де Габриак, создал детский театр, и активно приступил к работе: были написаны его первые детские сказки в стихах, переведены английские детские песенки (среди них — знаменитый «Дом, который построил Джек»). Кроме того, Маршак с августа 1922 года стал заведующим литературно-репертуарной частью только что открывшегося в здании бывшего Тенишевского училища на Моховой ТЮЗа — Театра юного зрителя.

Работы было очень много, но Маршак этим не удовлетворялся. Понимая, что нужно прежде всего искать новых людей, он вместе с преподавательницей Педагогического института Ольгой Капица создал кружок для детских поэтов и писателей, который собирался в этом же институте. Сейчас перечень посещавших этот кружок во многом совпадает с оглавлением какого-нибудь учебника по русской детской литературе XX века: В. Бианки, Н. Дилакторская, Е. Шварц, М. Бекетова (тетка А. Блока) и др. Осенью 1923 года Маршаку предложили стать литературным редактором детского журнала «Воробей» («политическое руководство» ему, беспартийному, доверено быть не могло, этим занималась заведующая петроградским губоно Злата Лилина). Самуил Яковлевич с жаром принялся за работу, журнал начал выходить, а летом 1924 года сменил название на гораздо более романтичное — «Новый Робинзон». Редакция «Нового Робинзона» стала основой и для вновь созданной в том же году детской редакции Госиздата (впоследствии — Детиздат), редактором которого также стал Маршак. Помимо писателей и поэтов ему удалось привлечь к работе замечательных художников. Но главным условием

Маршака, на котором он согласился взяться за работу, было приглашение в журнал писателя Бориса Житкова и художника Владимира Лебедева. Только после того, как начальство дало на это согласие, Маршак развернул свою бурную деятельность.

Хармс познакомился с Маршаком в 1927 году. Этому знакомству способствовали Олейников, Житков и Заболоцкий. Произошло это, судя по всему, в конце ноября 1927 года. Именно тогда Хармс с Заболоцким начинают регулярно посещать Маршака. Одновременно Олейников с Житковым взялись за организацию «Ассоциации писателей детской литературы», пригласив войти в ее состав Хармса, Введенского и Заболоцкого.

Ни Заболоцкий, ни тем более Введенский и Хармс не воспринимали себя как детских писателей. Однако в то время участие «взрослых» литераторов в детских изданиях было довольно распространено. К примеру, в «Воробье» и «Новом Робинзоне» публиковали свои произведения О. Мандельштам, Б. Пастернак, Н. Тихонов, В. Шкловский, М. Слонимский и др. А чуть позже детская литература (наравне с переводами) стала единственной возможностью литературного заработка для целого ряда писателей и поэтов. Разумеется, обэриуты прекрасно понимали, что даже если им удастся чудом издать сборник своих стихов, рассчитывать на более или менее стабильный заработок таким способом все равно не приходится. Детские же книги издавались довольно большими тиражами, оплачивались по хорошим ставкам, неплохие гонорары платили и детские журналы. Поэтому Хармс и его друзья принимают предложение Маршака и начинают активно работать в детской литературе. Маршак, в свою очередь, уловил в обэриутских стихах ритмичность, игровое начало, прекрасное фонетическое чутье — словом, то, что в первую очередь воспринимается детьми. Он понял, что всё то, за что ругали обэриутов (заумь, «чрезмерное» внимание к форме, словотворчество и т. п.), превратится в безусловный плюс, будучи примененным в детской литературе.

Отношение Хармса к Маршаку было непростое. Конечно, он очень любил Маршака, относился к нему с уважением и даже в 1929 году записал: «Учителями своими считаю Введенского, Хлебникова и Маршака». Разумеется, речь могла идти только о наставничестве в области детской литературы, благодаря которому Хармс в самое короткое время стал признанным детским писателем. В 1929 году Хармс выступил в защиту Маршака, подписав письмо в «Литературную газету» с протестом против его травли. Маршак, со своей стороны, оказывал Хармсу самую различную помощь — вплоть до материальной: записные книжки последнего конца 1920-х — середины 1930-х годов

пестрят самыми различными перечнями имен людей, у которых Хармс был вынужден брать в долг, и в них почти всегда присутствует имя Маршака.

С другой стороны, в отношении Хармса к Маршаку присутствовала значительная доля иронии. Слишком серьезно относился ко всему Маршак — от литературы до человеческих отношений. К тому же он не любил и не одобрял иронии по отношению к власти, и недаром Хармс не решился читать ему написанный в конце 1929 года рассказ «Жук-коммунист». Рассказ не дошел до нас, но его название говорило само за себя. «Опасно... очень будет ругаться», — отметил Хармс в записной книжке. Хармс прекрасно помнил, как еще в 1927 году по требованию цензуры при публикации в сборнике «Костер» он был вынужден убрать последнее слово из названия стихотворения «Стих Петра Яшкина-Коммуниста».

По свидетельству Шварца, влияние этих людей друг на друга было взаимным. Не только Маршак учил Хармса (о котором говорил, что он похож на молодого Тургенева или на щенка большой породы) работать в детской литературе, но и Хармс (вместе с Введенским) изменил кое-что в стиле Маршака. Е. Шварц определял эти изменения так:

«Очистился от литературной, традиционной техники поэтический язык. Некоторые перемены наметились и в прозе. Во всяком случае, нарочитая непринужденность как бы устной, как бы личной интонации, сказ перестал считаться единственным видом прозы».

И, пожалуй, самую большую услугу Хармс оказал Маршаку на допросах 1932 года — когда он не дал против Самуила Яковлевича никаких показаний, хотя этого явно ждали следователи.

Но кроме Маршака был еще один человек, имевший полное право поставить себе в заслугу приобщение Хармса к детской литературе, — Николай Макарович Олейников.

Судьба Олейникова сама по себе достойна целого романа, она как бы списана с сюжетики многочисленных произведений о Гражданской войне. Донской казак, родившийся в августе 1898 года, он после Октябрьской революции стал красногвардейцем, в то время как его отец ненавидел большевиков. Когда белые захватили его родную станицу Каменскую, он пробрался в дом отца, но тот собственноручно выдал его врагам. Те избили его до полусмерти и бросили в сарай, чтобы вскорости расстрелять вместе с другими пленными. Ему удалось вылезти из сарая и добраться до хутора Новоселовского, где жил его дед. Дед оказался мягче и спрятал внука. При первой же возможности

Олейников снова возвращается в Красную армию, а в начале 1920-х годов вступает в РКП(б). Со своими родителями он разорвал окончательно и бесповоротно.

«Родня сочувствовала белым, а он стал бешеным большевиком, — вспоминал о нем Николай Чуковский, — вступил сначала в комсомол, а потом в партию. Одностаничники судили его за это шомполами на площади, — однажды он снял рубаху и показал мне свою крепкую очень белую спину, покрытую жуткими переплетениями заживших рубцов. Он даже учился и читал книги из ненависти к тупости и невежеству своих казаков. Казаки были антисемиты, и он стал юдофилом, — с детства ближайшие друзья и приятели его были евреи, и он не раз проповедовал мне, что евреи — умнейшие, благороднейшие, лучшие люди на свете».

До Гражданской войны Олейников был слушателем учительской семинарии, куда он поступил, уже имея первые опыты творчества — как в стихах, так и в прозе. Поэтому когда потребовалось издавать в станице газету «Красный казак», его как казака и члена партии, да еще имеющего хоть какое-то образование, назначили в состав ее редколлегии. С этого момента начинается его журналистская деятельность. Вскоре он переезжает в город Бахмут (ныне — Артемовск), где становится ответственным секретарем редакции газеты «Всероссийская кочегарка». Там ему пришлось столкнуться с огромной массой так называемого «самотека» — рукописей литературных произведений, которые присылали в газету начинающие авторы, зачастую не так давно научившиеся грамоте. Присланные «перлы» иногда были настолько яркими, что легко запоминались. Некоторые из них дошли и до нашего времени:

Когда мне было лет семнадцать,
Любил я девочку одну,
Когда мне стало лет под двадцать,
Я прислонил к себе другу.

Во многом эти «творения» оказали впоследствии влияние на формирование языка лирического героя поэзии самого Олейникова — речевой маски человека, который, подобно героям Зощенко, совсем недавно прикоснулся к печатному слову и пользуется кентаврическими сращениями языка городских низов и квазилитературных штампов.

Когда Олейников добился разрешения на выпуск в Бахмуте литературно-художественного журнала «Забой», встал вопрос о том, кто будет его редактором. Именно в этот момент в редакции

«Кочегарки» появились приехавшие на Дон из Петрограда друзья — Михаил Слонимский и Евгений Шварц. Олейников устроил розыгрыш: он убедил редактора «Кочегарки», что к ним из Петрограда приехал «пролетарский Достоевский», которого надо во что бы то ни стало упросить возглавить создаваемый «Забой». Не подозревавший ни о чем редактор поверил Олейникову и распорядился немедленно оформить Слонимского и Шварца на работу. Так начал свою деятельность журнал «Забой». С этого момента началась и дружба между Олейниковым и приехавшими петроградцами.

Вскоре Слонимский и Шварц возвращаются в Петроград, а в 1925 году туда приезжает и Олейников, имея на руках направление ЦК ВКП(б) в газету «Ленинградская правда». Свой отъезд в Ленинград Олейников оформил в своем любимом духе — с розыгрышем. Он заехал в родную станицу, явился к председателю Совета и сообщил ему, что отправляется в Ленинград поступать в Академию художеств, а туда принимают только красивых. Вот ему и требуется справка, что он таковым является. Председатель посмотрел на Олейникова (а он действительно был красив) и... выдал указанную справку. В ней говорилось: «Сим удостоверяется, что гр. Олейников Николай Макарович действительно красивый. Дана для поступления в Академию художеств». Справка по всей форме была заверена подписью и печатью. После этого, уже в Ленинграде, Олейников с удовольствием демонстрировал ее девушкам.

Так получилось, что в Ленинграде Олейников стал работать не в партийной, а в детской печати. Сначала он сотрудничал в редакции «Нового Робинзона», где и познакомился близко с Маршаком, а затем — в детском отделе Госиздата. Жизнь, превращенная в постоянную игру, в постоянное веселье и импровизацию, — вот что представлял в то время этот отдел. Редакторский кабинет его встречал посетителей плакатом «График — на фиг!», сразу заставлявшим улыбаться. А о нравах, царивших в отделе, прекрасно рассказал Л. Пантелеев, изобразив свой первый визит туда следующим образом:

«Имя Шварца я впервые услыхал от Златы Ионовны Лилиной, заведующей Ленинградским губернским отделом народного образования.

— Вашу рукопись я уже передала в редакцию, — сказала она. — Идите в Дом книги, на Невский, поднимитесь на пятый этаж в отдел детской литературы и спросите там Маршака, Олейникова или Шварца.

Должен признаться, что в то время ни одно из названных выше имен, даже имя Маршака, мне буквально ничего не

говорило. И вот в назначенный день мы с Гришей Белых, молодые авторы только что законченной повести „Республика Шкид“, робко поднимаемся на пятый этаж бывшего дома Зингер[7], с трепетом ступаем на метлахские плитки длинного издательского коридора и вдруг видим — навстречу нам бодро топают на четвереньках два взрослых дяди — один пышноволосый, кучерявый, другой — тонколицый, красивый, с гладко причесанными на косой пробор волосами. Несколько ошарашенные, мы прижимаемся к стене, чтобы пропустить эту странную пару, но четвероногие тоже останавливаются.

— Вам что угодно, юноши? — обращается к нам кучерявый.

— Маршака… Олейникова… Шварца, — лепечем мы.

— Очень приятно… Олейников! — рекомендуется пышноволосый, поднимая для рукопожатия правую переднюю лапу.

— Шварц! — протягивает руку его товарищ».

Сам Шварц рассказывал позже, что таким образом происходила игра «в верблюдов» и шествовавший на четвереньках первым Олейников кричал при этом: «Я — верблюд!»

«В нашем веселье… приветствовалось безумие», — вспоминал Е. Шварц в своем дневнике о детском отделе Госиздата, который в то время зачастую называли «Академией Маршака». Ему вторил Н. Чуковский: «Весь этот пятый этаж ежедневно и в течение всех служебных часов сотрясался от хохота. Некоторые посетители детского отдела до того ослабевали от смеха, что, покончив свои дела, выходили на лестничную клетку, держась руками за стены, как пьяные».

Однако всё было далеко не так легко и просто. Розыгрыши зачастую предполагали иронию, иногда добрую, иногда — «на грани». Стоит учесть еще и свойства характера молодых друзей, чтобы понять смысл определения Шварца: «Мой друг и злейший враг и хулитель Николай Макарович Олейников». Дело в том, что Олейников был одновременно и силой, скреплявшей дружбу, и источником яда, эту дружбу разрушавшего и разъедавшего. Тот же Шварц, которого в конце 1920-х годов почти не воспринимали отдельно от Олейникова, — насколько монолитной казалась окружающим их дружба, — говорил о своем друге как о человеке буквально демоническом:

«Он был умен, силен, а главное, — страстен. Со страстью любил он дело, друзей, женщин и — по роковой сущности страсти — так же сильно трезвел и ненавидел, как только что любил. И обвинял в своей трезвости дело, друга или женщину. Мало сказать — обвинял: безжалостно и непристойно глумился над ними. И в состоянии трезвости находился он много дольше,

чем в состоянии любви или восторга. И был поэтому могучим разрушителем. И в страсти, и в трезвости своей был он заразителен. И ничего не прощал… Олейников брызгал во врага, в самые незащищенные места его серной кислотой».

Так, в частности, быстро прошло его первоначальное очарование Маршаком. То, что делал Маршак, Олейникову казалось подделкой и эрзацем. И тут была дана полная воля его злой энергии. Глумление его над Маршаком было фантастическим, неслыханным — и происходило за глаза. Прямой ссоры между ними не произошло, но Олейников разорвал с Маршаком всякие отношения. Точно так же Олейников почти расстроил дружбу Шварца с Житковым: он нещадно издевался над каждым из них, в результате оба они оказались изуродованными в глазах друг друга. Наконец, Олейникову удалось полностью рассорить Житкова с Маршаком, а эти люди, казалось, были друг другу ближе всего: Маршак потратил не одну ночь, чтобы помочь выработаться знаменитому житковскому литературному стилю. Олейников, со своей стороны, сделал всё, чтобы представить поступки Маршака в глазах Житкова предательством, хитростью, малодушием, зарождал в нем подозрения и поддерживал их. В результате даже одно упоминание имени одного в присутствии другого стало вызывать чуть ли не ненависть.

Хармс старался не вмешиваться в эти дела. Он был вне ссор, оставаясь одновременно другом Маршака и Олейникова, Житкова и Шварца, хотя, по воспоминаниям последнего, Хармс с мрачной серьезностью зачастую поддерживал своим глубоким басом глумление Олейникова над Маршаком. Что это было: словесная игра? Или Олейников был ему настолько ближе? Трудно сказать однозначно…

С Борисом Житковым, бывшим инженером и моряком, Хармса вскоре также связали дружеские отношения. Особенно сблизила их любовь к музыке: Житков, как и Хармс, тонко понимал музыку и любил музицировать дома. Он самостоятельно научился играть на скрипке (этому предшествовали долгие и упорные ежедневные занятия), играл также на фисгармонии. Как и Маршак, Житков, чье экономическое положение было более стабильно в конце 1920-х — начале 1930-х годов, частенько выручал Хармса, ссужая ему деньги, что аккуратно фиксировалось последним в записных книжках. Несмотря на это, Шварц прямо пишет: «Денег у нас никогда не было. Мы очень хорошо умели брать взаймы» (при этом использовалась формула из стихотворения Олейникова: «Рупь на суп, трешку на картошку, пятерку на тетерку, десятку на шоколадку, сотку на водку и тыщу рублей на удовлетворение

страстей»). Однако нужны были и те, кто мог бы эти деньги давать; Маршак и Житков были среди них.

Стоит также сказать, что Житков был более чем на 20 лет старше почти всей обэриутской компании — он родился в 1882 году. Тем не менее все знавшие его говорили, что он всегда держался на равных — вне зависимости от возраста и литературной известности.

Сохранилось несколько писем из переписки Хармса и Житкова. В одном из них, написанном 3 октября 1936 года в Москву (Житков переехал в столицу в 1935 году), Хармс попытался выразить всю глубину своего отношения к уехавшему другу:

«Дорогой Борис Степанович,

большое спасибо за Ваш ответ. У меня было такое ощущение, что все люди, переехавшие в Москву, меняются и забывают своих ленинградских знакомых. Мне казалось, что москвичам ленинградцы представляются какими-то идеалистами, с которыми и говорить-то не о чем. Оставалась только вера в Вашу неизменность. За девять лет, что я знаю Вас, изменились все. Вы же как были, таким точно и остались, несмотря на то, что как никто из моих знакомых изменили свою внешнюю жизнь. И вдруг мне показалось, что Вы стали москвичом и не ответите на моё письмо. Это было бы столь же невероятно, как если бы я написал письмо Николаю Макаровичу, а он прислал бы мне ответ. Поэтому, получив сегодня Ваше письмо, я испытал огромную радость, что-то вроде того, что „Ура! Правда восторжествует“.

Когда кто-нибудь переезжает в Москву, я, ленинградский патриот, воспринимаю это как личное оскорбление. Но Ваш переезд в Москву, дорогой Борис Степанович, мне бесконечно печален. Среди моих знакомых в Ленинграде не осталось ни одного настоящего мужчины и живого человека. Один зевнёт, если заговорить с ним о музыке, другой не сумеет развинтить даже электрического чайника, третий, проснувшись, не закурит папиросы, пока чего-нибудь не поест, а четвертый подведёт и окрутит вас так, что потом только диву даёшься. Лучше всех, пожалуй, Николай Андреевич. Очень-очень недостаёт мне Вас, дорогой Борис Степанович.

Поражаюсь Вашей силе: столько времени прожить без комнаты и остаться самим собой. Это Вы, который говорил, что самый приятный подарок — халат с тридцатью карманами! Вы мне напоминаете англичанина, который пьёт восьмой день и, что называется, ни в одном глазу и сидит прямо как палка. Даже страшно делается. Все это, конечно, потому, что у Вас миллион всяких привычек и потребностей, но главные — чай и табак». (В

письме упоминается общий знакомый Хармса и Житкова — композитор Николай Андреевич Тимофеев.)

В ответных письмах Житков поддерживал Хармса, пытался помочь ему советами — как улучшить свои материальные дела. «Как Ваша поэма, которой Вы мне так и не прислали (начало)? — спрашивал он Хармса в письме от 7 декабря 1936 года. — Работаете ли? Я боюсь, что Вы впали в сомненье (не в то „Сомненье“, в какое — я), а вот будет ли целая поэма. Потом я уверен, что Вы запутались в Ваших финансовых делах и отчаялись вывернуться из них работой над этой вещью. ‹…›

…Неужели Вам не удается поставить дело так, чтоб, имея прочных $1^1/_2$ тыс. в месяц, уплачивать тысячу рублей долгу?

Все это, по моему расчету и разумению, возможно. Неужели нельзя придумать полдюжины маленьких дошкольных книг с хорошим художником и предложить их той же Оболенской? Эти шесть овечек Вас бы кормили и одевали. Уверяю Вас, Вы не чувствуете себя в открытом море и не думаете ни о парусах, ни о веслах. Много тут вины на *М-те* Кулибякиной (так у Житкова, правильно — Колюбакиной. — *А. К.*): ее милое и уютное к Вам пристрастие приучило Вас не выходить из каюты…»

В письме речь идет о Екатерине Михайловне Оболенской, редакторе московского Детгиза, с которой Хармс пытался вести переговоры об издании в Москве своего перевода В. Буша. Что же касается обещанной Житкову поэмы, то, к сожалению, невозможно установить, о каком невоплотившемся замысле Хармса шла речь в его письме, на которое отвечает Житков.

Характер взаимоотношений в описываемой компании дополняют воспоминания искусствоведа и филолога Николая Ивановича Харджиева. Всю жизнь Харджиев изучал литературный и художественный авангард, перечень его близких друзей и знакомых в 1920—1930-х годах и позже представляет собой свод лучших имен русской культуры: Ахматова, Мандельштам, Малевич, Маяковский, Татлин, Крученых… Харджиев познакомился с Хармсом в 1928 году и стал одним из ближайших его друзей. При этом и Хармс, весьма неохотно подпускавший близко к себе людей, называл Харджиева замечательным человеком и рассказывал о нем Алисе Порет. При этом на просьбу художницы познакомить ее с ним Хармс отрезал: «Только через мой труп!» Это был период его ухаживаний за Алисой Ивановной — похоже, что Хармс опасался соперника… При поездках в Москву Хармс останавливался у Харджиева в Марьиной Роще, а Харджиев в Ленинграде — в квартире Хармса на Надеждинской (Маяковской).

При этом Харджиев был очень сложным человеком. Он был

готов идти на любые жертвы ради своих друзей и тех, кого считал талантливыми людьми, но при этом отличался крайней резкостью и нетерпимостью в суждениях. В 1991 году он рассказал о Хармсе и об отношениях в «детиздатовской» компании:

«Евгений Львович (Шварц. — *А. К.*) был дурак, пошлятина, буржуазный господин. Я вам расскажу про него историю. Он дружил с Олейниковым, они вместе в Детгизе работали. Но Олейников над ним всегда издевался, дружески. И вот приехала какая-то актриса, которая пригласила к себе в номер гостиницы Олейникова, Хармса и меня. Олейников говорит: „Надо Шварца прихватить“. Евгений Львович был очень польщен — для нас это было чепухой, а он очень любил все такое, он очень хотел пойти с нами в гостиницу. По дороге Олейников нам говорит: „Молчите и не говорите ни слова“. У нас все время были разные мистификации, весь этот алогизм был перенесен на быт. Это была бытовая фантастика — с утра до вечера: дразнили, мистифицировали, иногда разговаривали за выдуманных людей. Так вот, приходим, выходит Евгений Львович, на одной щеке еще не смытая мыльная пена. Олейников говорит: „Евгений Львович! Мы никуда не идем, все перенесено“. Он даже поперхнулся! „Вы сами куда-то собрались?“ Он: „Да, то есть нет, то есть да!“ Мы идем обратно, оставив совсем обалделого Шварца, а Хармс начинает разыгрывать Олейникова, уступать ему на каждой площадке дорогу и называть Надеждой Петровной — тот сам был болезненно самолюбив и не любил, когда над ним подтрунивают.

Шварцы были ужасные вещелюбы, собирали фарфор, всякую рухлядь. Хармс очень бедствовал, почти ничего не зарабатывал. Его тетка принесла ему сундучок, который раньше принадлежал ее мужу, бывшему капитану дальнего плавания. Там было много китайских и японских вещей, аметисты в серебре — целый сундучок. И вот к нему пришел Шварц с женой, а он набил мне всем этим карманы и говорит: „Вот видите, тетушка подарила мне, а я подарил это Николай Ивановичу“. А те бесились — по логике он им должен был что-нибудь подарить — довел их до белого каления. Сам он был человек бескорыстный, настоящий инопланетянин. Такие люди, как Хармс, рождаются очень редко. Введенский тоже был замечательный человек. Его „Элегия“ — это гениальное, эпохальное произведение. Он был непутевый, распутник, безобразник, никогда не смеялся, улыбался только.

‹…› Заболоцкий был другой, более рассудительный. Потом их альянс как-то распался. Я помню, он пригласил нас — Хармса, Олейникова и меня — на свое тридцатилетие. А у него была жена, та, которая осталась его вдовой, хотя и бросила его

незадолго до того, как он вернулся из лагеря. Она была тогда совсем молоденькая и страшно крикливая — мы ее все ненавидели. Он ее куда-то отослал и устроил такой мальчишник. В доме была только водка и красная икра. Но когда мы проходили мимо коммерческого магазина, Олейников сказал: „Вот хорошо бы нас на ночь сюда“. И мы, напившись, спорили об искусстве. Хармс нарочно называл скучнейшего немецкого художника XIX века (сейчас не помню какого) лучшим художником мира, уверял, что он гений. Все это закончилось дракой. Мы швыряли друг в друга подушками, а потом этот спор о искусстве решили закончить в Русском музее. Утром после бессонной ночи мы пошли туда, смотрели там Федотова, художников первой половины XIX века. Там был смежный зал с огромным дворцовым зеркалом. Кто-то сказал: „Боже мой, что за страшные рожи!“ Я ответил: „Это мы“».

Как легко заметить, злоба и ненависть Харджиева не менее сильны, чем его привязанности. В его отношениях к людям (к тому же Шварцу, например) был яд, порой не менее сильный, чем у Олейникова, но при этом Харджиев гораздо более несправедлив. Точно так же, кстати, он был несправедлив к стихам Олейникова, называя его «самым неинтересным» из поэтов обэриутского круга. Но когда он объяснил причину этой «неинтересности» («он все-таки юморист»), стало ясно, что он ровным счетом ничего не понял во «взрослом» творчестве Олейникова, которое представляло собой новое слово в русской поэзии, открыв в ней никогда ранее не звучавший голос. Что касается якобы всеобщей ненависти к жене Заболоцкого Екатерине Васильевне, то отношение к ней у обэриутского кружка было весьма благоприятное.

Наконец, Е. Л. Шварц с женой действительно любили старинный фарфор и собирали его. Сама идея подобного коллекционирования вызывала ненависть у Харджиева, но никакими «вещелюбами» супруги, конечно, не были. Над их «фарфоровой» страстью друзья иногда подшучивали, но — для сравнения — насколько добрее и тактичнее отразился этот сюжет в сценке Н. Заболоцкого 1931 года «Испытание воли», прототипами которой являются Шварц и сам Заболоцкий. По сюжету сценки Корнеев, пришедший в гости к Агафонову, обнаруживает у него чайник старинного английского фарфора, подаренный ему другом:

К о р н е е в
Боже правый!
Предмет, достойный лучших мест,

Стоит, наполненный отравой,
Где Агафонов кашу ест!
Подумай только: среди ручек,
Которы тонки, как зефир,
Он мог бы жить в условьях лучших
И почитаться как кумир.
Властитель Англии туманной,
Его поставивши в углу,
Сидел бы весь благоуханный,
Шепча посуде похвалу.
Наследник пышною особой
При нем ходил бы, сняв сапог,
И в виде милости особой
Его за носик трогать мог.
И вдруг такие небылицы!
В простую хижину упав,
Сей чайник носит нам водицы,
Хотя не князь ты и не граф.

А г а ф о н о в
Среди различных лицедеев
Я слышал множество похвал,
Но от тебя, мой друг Корнеев,
Таких речей не ожидал.
Ты судишь, право, как лунатик,
Ты весь от страсти изнемог,
И жила вздулась, как канатик,
Обезобразив твой висок.
Ужели чайник есть причина?
Возьми его! На что он мне!

К о р н е е в
Благодарю тебя, мужчина.
Теперь спокоен я вполне.
Прощай. Я все еще рыдаю.
(Уходит)

А г а ф о н о в
Я духом в воздухе летаю,
Я телом в келейке лежу
И чайник снова в келью приглашу.

К о р н е е в
(входит)

Возьми обратно этот чайник,
Он ненавистен мне навек:
Я был премудрости начальник,
А стал пропащий человек.

А г а ф о н о в
(обнимая его)
Хвала тебе, мой друг Корнеев,
Ты чайник духом победил.
Итак, бери его скорее:
Я дарю тебе его изо всех сил.

«Испытание воли» заканчивается полным успехом: победой духа над материей.

Со Шварцем отношения Хармса были особыми — об этом, в частности, говорит запись в хармсовском дневнике в июле 1933 года. Составляя список людей «С КЕМ Я НА „ТЫ“», Хармс включает в него 11 мужчин и шесть женщин. Среди мужчин — друзья по ОБЭРИУ (Введенский, Заболоцкий, Бахтерев, Левин, Разумовский), Ираклий Андроников, музыковед Иван Соллертинский, поэты Венедикт Март, Никандр Тювелев, Евгений Вигилянский, а также писатель Лев Маркович Вайсенберг. Для Хармса переход на «ты» действительно был очень важным и значимым шагом в отношениях с человеком, Андроников совершенно справедливо говорил об этом на допросе в 1932 году. Не случайно и во время прохождения военных сборов одним из самых нетерпимых для Хармса факторов было постоянное «тыканье», с которым к нему обращались как командиры, так и другие призванные. Стоит заметить, что в списке нет ни Олейникова, ни Харджиева, что также существенно для понимания отношений между ними. А вот Шварца тоже нет в этом списке, но это не означает, что Хармс о нем забыл. Он создает особый список «С КЕМ Я НА „КЫ“». В этом списке — только одна графа — для мужчин, а в этой графе — только одно имя: «Е. Л. Шварц». Со Шварцем Хармс, на самом деле, был на «вы», но он не мог не подчеркнуть той особой притягивающе-отталкивающей силы, которая связывала его только со Шварцем. Осенью 1931 года Хармс предсказал своему другу «будущее»: «Шварц окончательно одуреет. 18 ноября 1931 года. Д. Хармсъ». Под этой записью Шварц оставил свою «возмущенную» запись с «кавказским» акцентом: «Хармс гаварит чито я адурел. Кокае безарбазие. Так ли этоъ?» Диалог скреплялся шуточной подписью Олейникова: «Волхв Д. Неуссихем».

Шварц считал, что Хармс весьма негативно относится к его драматургии. Однако это было далеко не так однозначно. Во многом это объяснялось мнительностью Шварца и его неуверенностью перед Хармсом. К примеру, 21 сентября 1929 года состоялась премьера пьесы Шварца «Ундервуд» в Ленинградском ТЮЗе (сопровождавшаяся бурным успехом). В своих поздних дневниковых записях Шварц уверенно утверждает, что Хармс «довольно заметно с самого начала презирал пьесу». Но той же осенью Хармс записал у себя: «„Ундервуд“ мне нравится очень, но Е. Л. Шварц думает, что я шучу». В 1933 году Хармс пишет о другой пьесе Шварца»: «„Клад“ Шварца интересен бывает в тех местах, где кажется, что происходит сверхъестественное. Как замечательно, что это всегда так, когда в меру». Легко заметить, что Хармса привлекло в «Кладе» то, что и он сам более всего ценил в жизни и литературе — чудо.

Кроме пьес Хармс испытывал интерес и к поэтическому творчеству Шварца. Больше всего ему нравились басни Шварца, которые он писал под псевдонимом «Звенигородский» (вряд ли ему было известно в то время о существовании поэта Андрея Звенигородского); некоторые особо полюбившиеся отрывки из них Хармс (очевидно, после авторского чтения) записывал по памяти в записную книжку:

У одного прекрасного портрета
Была за рамкой спрятана монета.
Есть много женщин нам знакомых,
Что так же прячут насекомых.

Или:

Один развратник
Попал в курятник…‹…›
Кто между вами без греха,
Пусть бросит камнем в петуха.

(Последний текст Хармс запомнил плохо, что и отметил рядом.)

Думается, что помимо остроумных ходов Хармса привлекали в творчестве Шварца-Звенигородского и вполне литературные корни его басен. Так, к примеру, первый из приведенных текстов явно иронически отсылает к сюжету гоголевского «Портрета», а второй пародирует известный евангельский сюжет. Но кроме этого, сюжет о «развратнике в курятнике» Шварц, вполне

возможно, позаимствовал у голландского поэта XVII века Вондела, автора одноименного сатирического стихотворения.

Знал Хармс и другие стихи Евгения Львовича, которые он писал уже без псевдонима. Эти стихи почти неизвестны, но жизнь Шварца в литературе началась именно с них. Примерно в 1930 году Хармс даже написал ироническую стихотворную миниатюру:

Я был у Шварца
слышал его стихи
он их читал стесняясь и краснея
о эти штучки, их видел во сне я
и не считал за полную удачу.

Шварц был одним из немногих, с кем Хармс переписывался, находясь в ссылке. И позже, в 1930-е годы, Хармс продолжает тесно общаться со «Шварцами Литейными» (так называли Е. Л. Шварца и его жену Екатерину Ивановну в противовес «Шварцам Невским» — адвокату и чтецу Антону Исаакиевичу Шварцу, жившему на Невском с женой Наталией Борисовной Шанько-Шварц). Он часто посещал их, а весной 1933 года зафиксированы несколько их совместных выступлений. С другой стороны, именно Шварцу принадлежит одно из точнейших определений сущности обэриутской позиции и поэтики: «...Они не искали новой формы. Они не могли писать иначе, чем пишут. Хармс говорил: хочу писать так, чтобы было чисто. У них было отвращение ко всему, что стало литературой. Они были гении, как сами говорили, шутя. И не очень шутя».

Вот кто входил в основной круг общения Хармса в детском отделе Детиздата в 1927 году, когда он впервые пробует себя в детской литературе. В конце 1927 года царивший в отделе Маршак помогает Хармсу заключить договоры сразу на три детские книжки: «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил», «Озорная пробка» и «Театр». Все эти книги вышли в следующем году. В 1929 году у Хармса вышли уже четыре детские книжки, а кроме этого, появлялись и переиздания, например книжка про Кольку Панкина выходила при жизни Хармса тремя изданиями. Это, конечно, был явный успех. Кроме этого, в 1927 году было принято решение об издании в Ленинграде журнала «Еж», ориентированного на средних школьников (пионеров). Официально этот журнал считался «органом Центрального бюро юных пионеров СССР». Разумеется, ответственным секретарем такого журнала мог стать только член ВКП(б) — и коммунист Олейников имел здесь явное преимущество перед беспартийным Маршаком. Несмотря на уже

намечавшийся раскол между Маршаком и Олейниковым, Хармс продолжал дружить с обоими, и двери ему были открыты везде. Поэтому уже в первом номере «Ежа», появившемся в феврале 1928 года, были опубликованы веселые детские произведения Хармса: «Иван Иваныч Самовар» и «Озорная пробка». Сотрудничество Хармса с «Ежом» продолжалось вплоть до закрытия журнала в 1935 году.

Официально название журнала «Еж» расшифровывалось как «Ежемесячный журнал» (правда, таковым он стал лишь с 1933 года, в первые три года своего существования он выходил раз в две недели), но Олейников был великим мастером рекламы. «Лучший в мире журнал для детей», как скромно именовала «Ежа» редакция, постоянно размещал на своих страницах стихи о самом себе, обыгрывая свое название, своих персонажей и агитируя детей и их родителей подписываться:

Мы считаем, что «Еж»
Потому и хорош,
Что его интересно читать.
Все рассказы прочтешь
И еще раз прочтешь,
А потом перечтешь их опять.

Как портной без иглы,
Как столяр без пилы,
Как румяный мясник без ножа,
Как трубач без трубы,
Как избач без избы, —
Вот таков пионер без «Ежа»!

Олейников создал на страницах «Ежа» свой собственный карикатурный образ — смельчака и путешественника Макара Свирепого, члена редакции журнала, всадника, никогда не расставававшегося с конем. На картинках, которыми сопровождались рассказы о приключениях Макара Свирепого, в его образе вполне узнавались карикатурно искаженные черты самого Олейникова. И, разумеется, в какие бы передряги ни попадал этот герой, куда бы ни заносили его самые фантастические события, он всюду, даже перед африканскими туземцами, рекламировал свой любимый журнал. Разумеется, все африканцы немедленно подписались на него, а кроме того, с тех пор всё хорошее они стали именовать ежом. И даже сладкие финики теперь у них называются ежевикой.

Иногда шутливая реклама заносила Олейникова в область

«черного юмора». Когда однажды ленинградская кондитерская фабрика имени Самойловой решила новый сорт конфет назвать в честь журнала «Еж», обратились к Олейникову с просьбой помочь с надписью. Олейников думал недолго:

Утром съев конфету «Еж» —
В восемь вечера помрешь!

Интересно, что и Хармса захватила такая «рекламомания». В нескольких номерах журнала за 1928 год была помещена сразу серия его стихотворений, посвященных «ежиной» тематике:

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЕЖА

Пришел к парикмахеру Колька Карась.
— Садитесь, — сказал парикмахер, смеясь.

Но вместо волос он увидел ежа
И кинулся к двери, крича и визжа.

Но Колька-проказник не долго тужил
И тете Наташе ежа подложил.

А тетя Наташа, увидев ежа,
Вскочила, как мячик, от страха визжа.

Об этих проказах услышал отец:
— Подать мне ежа! — он вскричал наконец.

А Колька, от смеха трясясь и визжа,
Принёс напечатанный номер «Ежа».

‹2›

— Помогите! Караул!
Мальчик яблоки стянул!

— Я прошу без разговора
Отыскать немедля вора!

Ванька с Васькой караулят,
А старушка спит на стуле.

— Что же это? Это что ж?
Вор не вор, а просто ёж!

— До чего дошли ежи!
Стой! Хватай! Лови! Держи!

...Ёж решился на грабёж,
Чтоб купить последний «Ёж»!

А Евгений Шварц рассказывает, как однажды ему пришла в голову совершенно хулиганская «реклама»: «Или сыну — „Еж“, или в спину — нож». Он прочел ее Хармсу и пожаловался на неприятное сочетание «в спиНУ — НОж». Хармс, не задумываясь, предложил: «А вы переставьте: „Или „Еж“ — сыну, или нож — в спину“». Трудно представить себе более тонкое чувство стиха...

Было ли его детское творчество, как «чистосердечно признавался» Хармс на допросах в начале 1932 года, халтурой? Смотря с чем сравнивать. Если со «взрослым» его творчеством, то, конечно, да. Достаточно посмотреть на два приведенных стихотворения о еже: они построены весьма просто, главный прием — игра на неожиданном сопоставлении журнала и животного, чьим именем он назван, — лежит на поверхности. Но, с другой стороны, стихи очень динамичны, каждое двустишие словно иллюстрирует картинку, а благодаря четкому ритму они легко запоминаются. В этом было отличие детских произведений Хармса от Введенского: Хармс даже в халтуре не опускался ниже мастерского уровня, а Введенский занимался откровенным зарабатыванием денег. Здесь уместно привести слышанный мной в конце 1980-х годов рассказ Анны Семеновны Ивантер, второй жены Введенского, которую все звали ласково «Нюрочка», а Яков Друскин позже прозвал «Геростратом» из-за того, что она после известия об аресте мужа в 1931 году сожгла все рукописи, хранившиеся у них дома. Она рассказывала, что Введенский, получив задание от Маршака, приходил домой и писал заказанные детские произведения буквально за пару часов. «Однако Маршаку он написанное нес не сразу, — добавила Ивантер, — выжидал три-четыре дня, чтобы Маршак не счел, что он халтурит». Можно добавить, что степень значимости детского творчества для каждого из писателей легко определить, если

сравнить количество перекличек, цитат, аллюзий между его собственными «взрослыми» и «детскими» произведениями. У Введенского таких взаимосвязей почти нет. У Хармса они встречаются постоянно.

Вскоре при «Еже» был создан детский творческий кружок. Но на «Еже» Олейников не остановился. Справедливо полагая, что журнал нужен не только пионерам, но и младшим школьникам, он добивается того, что с 1930 года начинает выходить журнал и для них. Он получил название «Чиж» («Чрезвычайно интересный журнал» — так расшифровывали его в редакции) и поначалу выходил как приложение к «Ежу», а затем стал самостоятельным изданием. Наверное, излишне говорить о том, что Хармса стали публиковать с первого номера и в этом журнале. В отличие от «Ежа» «Чиж» просуществовал вплоть до начала войны — и до самого последнего номера в нем появлялись хармсовские рассказы, стихи, подписи к картинкам. Почти все произведения, вошедшие в детские книги Хармса, сначала публиковались в журналах «Еж» и «Чиж».

Художник Борис Семенов, работавший в «Чиже», вспоминал, что в редакции все очень любили Хармса. Даже юный выпускающий Саша Скородумов, застенчивый, как девица, при появлении Даниила Ивановича смотрел на него, полуоткрыв рот, ожидая чего-то небывалого.

Во многом это объяснялось необычным видом и поведением Хармса. Во многих мемуарах описаны его гетры, короткие брюки — бриджи, клетчатый пиджак и, конечно, неизменная большая кривая трубка, куда можно было натолкать целую осьмушку табаку (впрочем, у Хармса были и другие трубки). Этот англизированный образ, во многом продиктованный любовью Хармса к Шерлоку Холмсу (возможно, звуковым сходством с именем Холмса частично объясняется и происхождение хармсовского псевдонима), мы видим и на двух известных фотографиях, сделанных Генрихом Левиным в середине 1930-х годов. На одной изображен безукоризненно одетый Хармс со своей знаменитой трубкой и в английской кепке, стоящий на балконе дома Зингера. На второй — Хармс, также одетый и стоящий там же, но уже без трубки, наклоняется вниз, к Невскому проспекту, а внизу видны идущий трамвай и запряженные повозки.

Одним из важных составляющих облика Хармса были маленькие гладкошерстные собаки, которых он очень любил. Чаще всего это были таксы. Маленькая собачка, которую он вел на поводке, как бы подчеркивала его высокий рост. Разумеется, и собаки включались в его игры; так, он очень любил давать им

необычные имена, которые вдобавок постоянно менялись. Люди, знавшие Хармса, донесли до нас два таких имени: одну собаку звали «Бранденбургский концерт» (такое «имя» услышал в ответ на свой вопрос Иван Соллертинский), другую — «Чти память дня сражения при Фермопилах» (сокращенно — «Чти»).

К этому облику добавлялось и стремление Хармса всё время удивлять своего собеседника: ошарашивать его необычными вопросами и замечаниями, организовывать розыгрыши, порой эпатирующие. Эти розыгрыши всегда тщательно готовились. Например, однажды Хармс, придя в гости, стал при дамах неожиданно снимать брюки. Все ахнули. Оказалось, что он заранее под снимаемые брюки надел другие — ему было интересно увидеть, как отреагируют присутствующие на столь шокирующий поступок.

С этой же целью Хармс научился демонстрировать окружающим фокусы. Больше всего он любил показывать фокусы с шариками для настольного тенниса. Он тренировал эти фокусы дома, шарики специально окрашивались анилином в разные цвета и покрывались лаком. Этими шариками он управлял, как маг: они летали у него в руках, множились, исчезали у него во рту, в ушах, в карманах, ботинках, потом появлялись оттуда в самые неожиданные моменты, причем удваиваясь, утраиваясь на глазах. Иногда «представление» заканчивалось тем, что в руках у Хармса оставался только один шарик. Но вот он протягивал руку... и с хрустом ставил «шарик», оказавшийся крутым яйцом, на стол. Затем, чтобы лишний раз доказать, что это не шарик, Хармс облупливал яйцо, доставал из кармана пакетик с солью и съедал яйцо в один присест. У зрителей возникало ощущение, что они стали свидетелями настоящего волшебства, чудодейства. Хармс не возражал. Более того, он сам старательно подогревал в них это ощущение страшными рассказами о своих магических способностях.

Тема фокусов вошла и в его стихи. 2 мая 1927 года он пишет стихотворение:

I ФОКУСЫ

Средь нас на палочке деревянной
сидит кукушка в сюртуке,
хранит платочек румяный
в своей чешуйчатой руке.
мы все как бабушка тоскуем

разинув рты глядим вперед
на табуретку золотую —
и всех тотчас же страх берет
Иван Матвеевич от страха
часы в карман переложил
а Софья Павловна, старуха,
сидела в сокращеньи жил
а Катя в форточку любуясь
звериной ножкой шевеля
холодным потом обливалась
и заворачивалась в шиншиля
из-под комода ехал всадник
лицом красивый как молитва
он с малолетства был садовник
ему подруга бритва
числа не помня своего,
держал он курицу в зубах —
Иван Матвеевича свело,
загнав печенку меж рубах
а Софья Павловна строга
сидела выставив затылок
оттуда выросли рога
и сто четырнадцать бутылок
А Катя в галстуке своем
свистела в пальчик соловьем
стыдливо кутаясь в меха
кормила грудью жениха
но к ней кукушка наклонялась
как червь кукушка улыбалась
потом на ножки становилась
да так что Катя удивилась
от удивленья задрожала
и как тарелка убежала.

Стихотворение очень напоминает современные «пластилиновые» мультфильмы, связанные с постоянным преображением внешности персонажей и предметов, их трансформацией в причудливые, порой невообразимые сочетания. Связь названия («Фокусы») с текстом обнаруживается лишь на ассоциативном уровне: в самом начале стихотворения возникает «палочка», которая самой структурой текста превращается в волшебную. Малейшие мановения ею не только фантастическим образом трансформируют людей и предметы, но

и заставляют слова оказываться в самых необычных сочетаниях.

Друзья Хармса вспоминали, что он стремился превратить в магию и волшебство чуть ли не каждый шаг повседневной жизни. Даже дружеское застолье начиналось с того, что он, извинившись перед друзьями, расстегивал верхние пуговицы жилета и сорочки и вытягивал висевший на серебряной цепочке аметист величиной с грецкий орех. По известным легендам, аметист обладал способностью предохранять хозяина от опьянения. Поэтому камень сначала погружался в чарку с напитком, Хармс шевелил губами, демонстрируя окружающим свое знакомство с волшебными заклинаниями, затем камень извлекался, а содержимое чарки выпивалось.

«Магические» способности очень помогали Хармсу при живом общении с детьми. Детские журналы по тогдашнему обычаю брали шефство над школами и детскими садами. «Еж» шефствовал над детьми рабочих Путиловского (Кировского) завода, и детские писатели часто выезжали на встречи в школы и детские сады. Тут-то и раскрывался потрясающий талант Хармса-чтеца: детской аудиторией он умел владеть не хуже, чем взрослой. Борис Семенов, который неоднократно был свидетелем и участником таких выступлений, оставил подробное описание, как это происходило, поэтому приведем полностью его рассказ о чтении Хармсом стихов для детей.

«Читать им вслух было для Хармса одной из любимых его игр. Он давал отлично поставленный маленький спектакль, где все было импровизировано и все точно рассчитано. Тут Хармс демонстрировал, как он умел управлять массой разгулявшихся, невообразимо буйных детишек. Вот он поднимается на сцену среди страшного гомона — длинноногий, чопорный, спокойный. Не машет руками, не кричит: „Тише, дети! Перестаньте шуметь!..“

Даниил Иванович молча выходит на середину сцены, поправляет манжеты и становится еще выше ростом. Как это у него получается, непонятно. Загадочный вид, необычный костюм, трубка в зубах (хотя она сейчас и не дымит) сами по себе действуют успокаивающе. Шум затихает, все повернулись к сцене и уставились на молчащего человека. Не торопясь, он вынимает из нагрудного кармана красивую записную книжечку в сафьяновой красной обложке с золотым обрезом, быть может, у самого дедушки Крылова была еще такая книжечка, и говорит негромко, не напрягая свой красивый голос:

— Сейчас, дети, я прочитаю вам стихи о том, как мой папа застрелил мне... кхм... кхм...

Фраза начиналась отчетливо, ясно, звучным голосом и вдруг... последние слова пропадали, словно уходили в воронку.

Зал начинал дико шуметь и невообразимо громко вопить.

— Кого? Кого? — кричали одни. — Кого застрелил папа?

Другие начинали стучать ногами, потому что название показалось захватывающе интересным.

Хармс опять поднимал к глазам книжечку и повторял ту же фразу с „утопающим“ окончанием. Снова в зале возникал невероятно оглушительный гвалт. Только на третий раз Даниил Иванович произносил отчетливо всю фразу целиком: „...как мой папа застрелил мне хорька“. И принимался в тишине читать, как всегда четко, ритмично и выразительно:

— Как-то вечером домой возвращался папа мой. Возвращался папа мой поздно вечером домой... Папа смотрит и глядит — на земле хорек сидит...

Кто-то из писателей досадовал, что Хармс позволяет в этом стихотворении убить беззащитного зверька, однако ребята-дошкольники сразу усваивали, что никакая это не охота всерьез, и ружье-то не взаправдашнее, и хорек — скорее всего тряпичная игрушка.

Папа, хоть и взрослый, но явно дурачится, завидев хорька:

— Папа сразу побежал, он винтовку заряжал, очень быстро заряжал, чтоб хорек не убежал...

И правда, папа ведет себя как клоун на манеже:

— Мчится, сердится, кричит и патронами бренчит. „Подожди меня!“ — кричит.

Это охотник-то умоляет дичь не убегать! А дальше ружье стреляет само собой, папа в сторону бежит (сам перепугался), а „хорек уже лежит“.

— Тут скорее папа мой потащил хорька домой. Потащил хорька домой, взяв за лапку, папа мой...

При этих словах Даниил Иванович намекал, что хорек не ароматный цветочек, — он слегка отворачивал нос от вытянутой руки, которая держала на весу воображаемого хорька. Охотничье приключение заканчивалось тем, что из хорька сделали чучело, и вот:

— Перед вами мой хорек — на странице поперек!

Здесь Хармс обводил взором слушателей и показывал зрительному залу развернутую книжечку, где „на странице поперек“ был нарисован малюсенький силуэтик размером с копеечную монету...

Дети толпились, стараясь рассмотреть хорька, но книжечка закрывалась и укладывалась в нагрудный карман».

К этому мемуару требуются комментарии. Прежде всего многие взрослые — от критиков до родителей — действительно возмущались «жестокостью» хармсовских произведений.

Воспоминания Семенова были опубликованы в 1982 году, когда советские ханжеские требования к детской литературе еще были в силе, поэтому он явно старается снять с Хармса обвинение. Мол, все это игрушки, все ненастоящее, поэтому какое уж там убийство бедного хорька!

Конечно, эти «оправдания» никуда не годятся. Во-первых, любой психолог скажет, что ребенок не воспринимает литературные условности. Стихотворение или рассказ из жизни оловянных солдатиков он прочтет как произведение о живых персонажах, а вот обратного, — чтобы рассказ о живом хорьке в его представлении превратился в кукольный театр, — быть не может.

А во-вторых, — подобный «жестокий» текст вовсе не единственный в детском творчестве Хармса. Вот, к примеру, стихотворение 1928 года «Почему», написанное годом раньше «Хорька»:

ПОЧЕМУ:
Повар и три поварёнка,
повар и три поварёнка,
повар и три поварёнка
выскочили на двор?

ПОЧЕМУ:
Свинья и три поросёнка,
свинья и три поросёнка,
свинья и три поросёнка
спрятались под забор?

ПОЧЕМУ:
Режет повар свинью,
поварёнок — поросёнка,
поварёнок — поросёнка,
поварёнок — поросёнка?

Почему да почему?
— Чтобы сделать ветчину

Если кратко пересказать фабулу этого стихотворения, то получится невеселый рассказ о том, как повар с поварятами нагнали пытавшихся спастись от них свинью с поросятами и, аккуратно распределив между собой жертв, всех их зарезали. Хармс словно предвидит недоуменно-растерянный детский вопрос «Почему?», который становится постоянным повтором, на

котором строится ритм стиха, — и обрывает этот вопрос возвращением к достаточно грубой реальности. Поросята превращаются в самую обычную ветчину.

Остается только задать еще один вопрос: зачем? Зачем Хармсу нужен был такой сюжетный ход?

Видимо, объяснение может быть только одно — Хармс совершенно сознательно включал в свои произведения совершенно «непедагогические» элементы, в том числе и то, что мы бы сейчас назвали «черным юмором». Как в своем «взрослом» творчестве он разрушал многочисленные условности, представления о том, что может и чего не может быть в литературе, так и в произведениях для детей он нарушал всевозможные запреты. «Жертвы» его цитированных стихотворений легко представимы, однако — и это сближает детскую литературу с фольклором — очень часто эстетическое начало отодвигает на второй план этическое. Вспомним, что и в русских народных сказках герой зачастую, чтобы получить желаемое волшебное средство, убивает его владельца (как правило, ни в чем не повинного), но сказка не рассматривает это как убийство. Для фольклорной логики владелец необходимого главному герою волшебного средства, по сути, не является человеком вообще, это лишь чистая функция, содержание которой — снабдить героя этим средством, чтобы дать ему возможность добиться поставленной цели. Так и в процитированном стихотворении про свинью с поросятами главное — не убийство, а ритмический параллелизм, к которому и приковывается внимание ребенка. И, конечно, в центре его внимания оказывается неожиданный поворот: оказывается, традиционный сказочный персонаж (поросенок) может вдруг превратиться по ходу действия в обычный домашний скот, выращиваемый на мясо. Всё это происходит словно по мановению авторской волшебной палочки, внезапно лишающей сюжет литературной условности. А это и есть один из главных обэриутских принципов, который Хармс широко применял и в своем детском творчестве.

В детскую литературу Хармс ввел в качестве главного стержня ритмический повтор, который организовывался на самых разных уровнях: синтаксическом, фонетическом, лексическом. Повторялись звуки, рифмы, слова, словосочетания, воспроизводились целые метрические фрагменты. При этом почти всегда обновлялись представления о том, что хорошо и что плохо для детской поэзии да и для поэзии вообще.

К примеру, давно было известно, что так называемые «тавтологические рифмы» — это плохо, поскольку они

свидетельствуют о слабой стихотворной технике автора. Под «тавтологическими» понимаются рифмы, основанные на повторе одного и того же слова в одинаковом значении. И именно эти самые осужденные тавтологические рифмы становятся у Хармса основой волшебного, завораживающего ритма в одном из самых ранних и самых знаменитых его детских стихотворений — «Иван Иваныч Самовар»:

Иван Иваныч Самовар
Был пузатый самовар,
Трехведёрный самовар.

В нем качался кипяток,
Пыхал паром кипяток,
Разъярённый кипяток.

Лился в чашку через кран,
Через дырку прямо в кран,
Прямо в чашку через кран.

Утром рано подошел,
К самовару подошел,
Дядя Петя подошел.

Дядя Петя говорит:
«Дай-ка выпью, говорит,
Выпью чаю», говорит.

К самовару подошла,
Тетя Катя подошла,
Со стаканом подошла.

Тетя Катя говорит:
«Я, конечно, говорит.
Выпью тоже», говорит.

Вот и дедушка пришел,
Очень старенький пришел,
В туфлях дедушка пришел.

Он зевнул и говорит:
«Выпить разве, говорит,
Чаю разве», говорит.

Вот и бабушка пришла,
Очень старая пришла,
Даже с палочкой пришла.

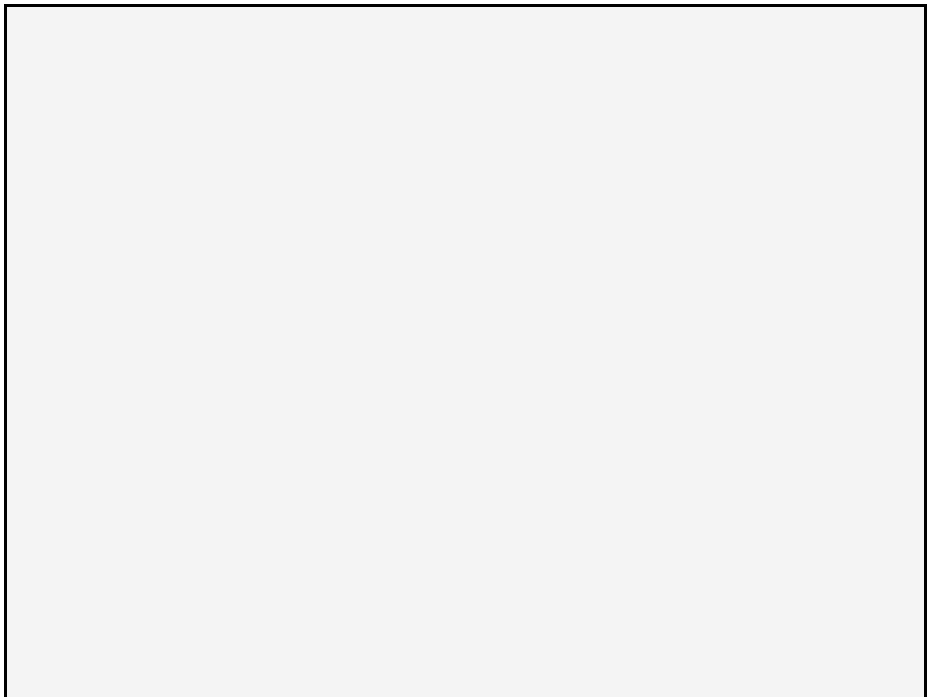
И подумав говорит:
«Что ли, выпить, говорит,
Что ли, чаю», говорит.

Вдруг девчонка прибежала,
К самовару прибежала —
Это внучка прибежала.

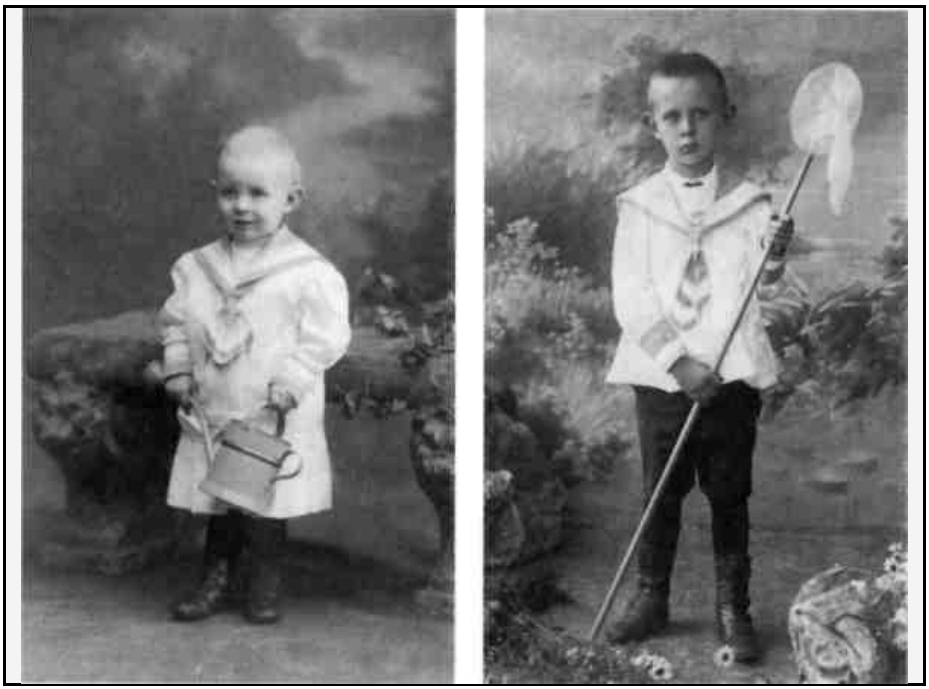
«Наливайте! — говорит,
Чашку чая, говорит,
Мне послаще», говорит.

Тут и Жучка прибежала,
С кошкой Муркой прибежала.
К самовару прибежала,

Чтоб им дали с молоком,
Кипяточку с молоком,
С кипяченым молоком.



Даниил Хармс



Слева Дане Ювачеву два года, справа — семь

Отец, Иван Павлович Ювачев. *Фото 1930-х гг.*

Здание Петришуле в Санкт-Петербурге. *Фото П. Власкова*

Детское Село (ныне Пушкин) в 1920-е годы

Тот (древнеегипетский бог мудрости). *Рисунок Д. Хармса. 1924 г.*

Евгений Вигилянский

Александр Введенский

Автопортрет Д. Хармса. *12 марта 1924 г.*

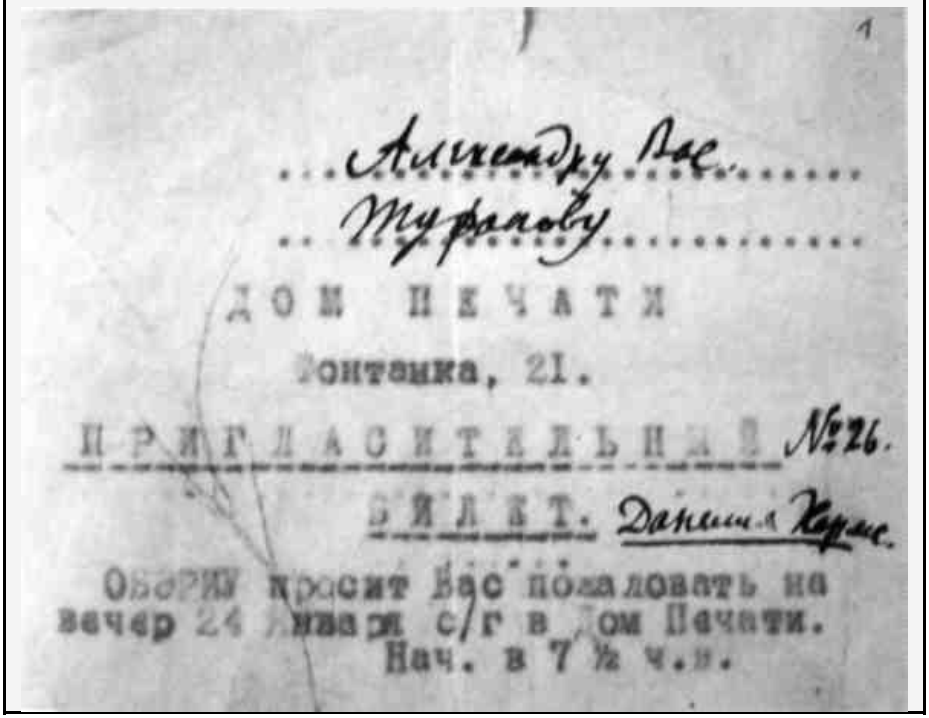
Александр Туфанов

Казимир Малевич. *Автопортрет*

Леонид Липавский

Игорь Бахтерев

Константин Вагинов


1

...Александру Вас.....

..Туфанову.....

ДОМ ПЕЧАТИ

Фонтанка, 21.

ПРИГЛАСИТЕЛЬНАЯ №26.

БИЛЕТ. Даниилу Хармс.

Обэриу просит Вас пожаловать на вечер 24 января с/г в Дом Печати. Нач. в 7 ½ ч.в.

Приглашение А. Туфанову на вечер «Три левых часа»

Евгений Шварц

Николай Заболоцкий

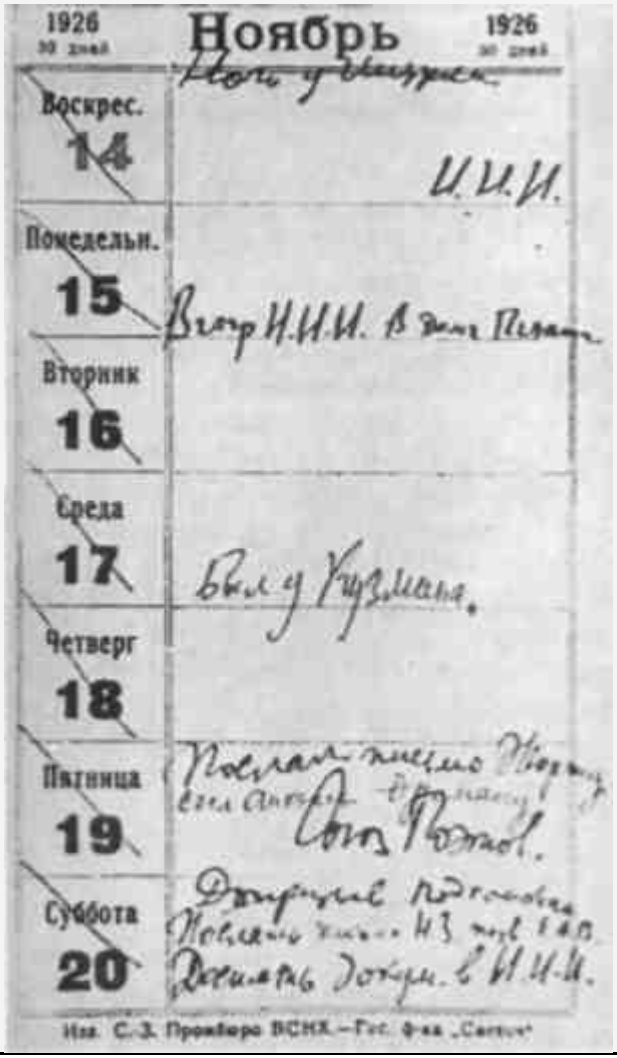
Николай Олейников

Тамара Липавская (Мейер)

Яков Друскин

Борис Житков

Л. Пантелеев



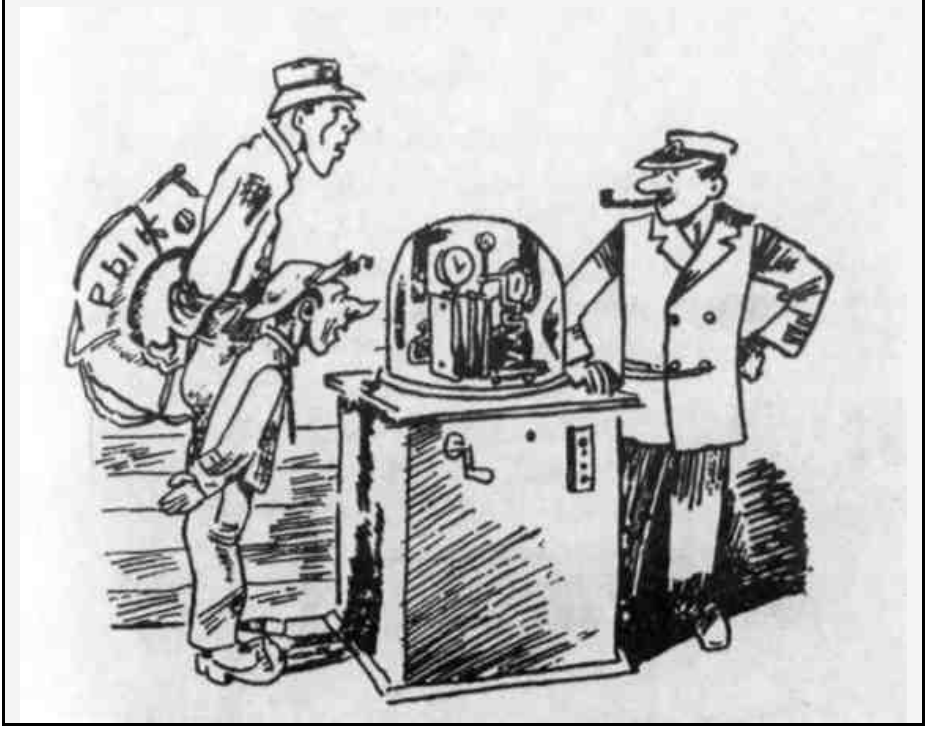
Страница из календаря Хармса

Афиша вечера «Три левых часа». *Январь 1928 г.*

Самуил Маршак

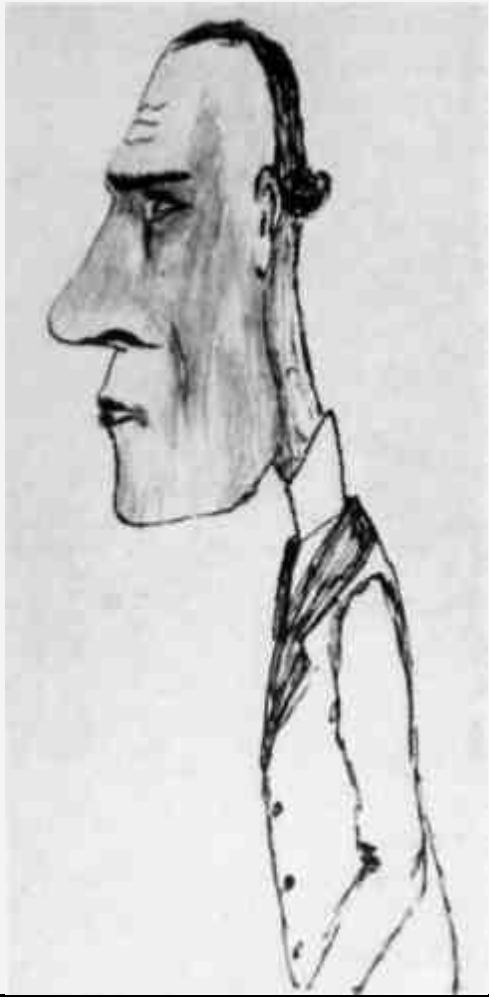
Работники детской редакции ГИЗа. Слева направо: Н. Олейников, В. Лебедев, З. Лилина, С. Маршак, Е. Шварц

Обложка журнала «Ёж», где печатались детские стихи Хармса



Н. Олейников и Д. Хармс на теплоходе «Алексей Рыков» Рисунок Б. Антоновского из журнала «Ёж». *1929 г.*

Два автопортрета Хармса — 1923 года...

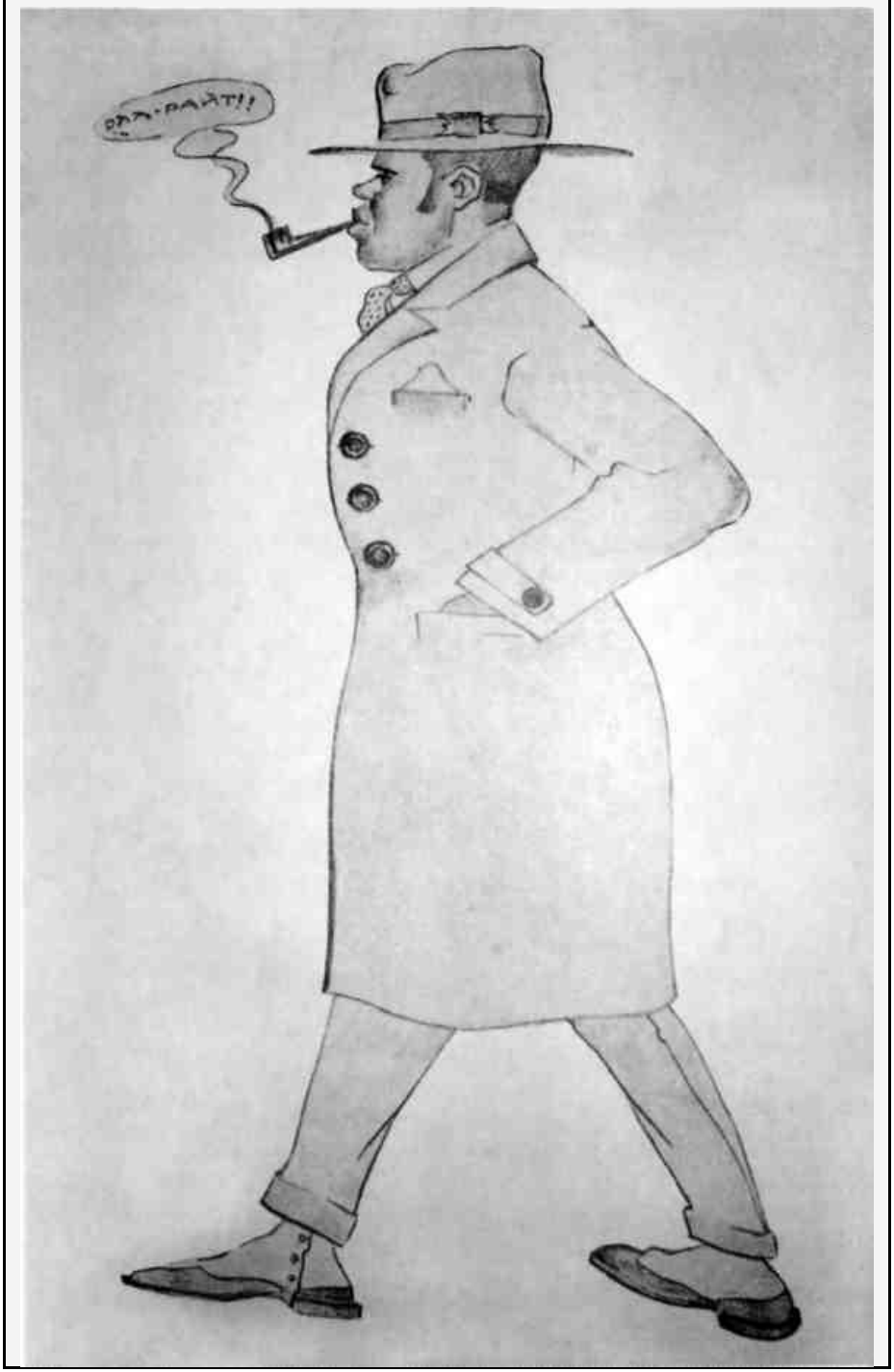


...и середины 1930-х

На сіяніи дня мѣсяца іюня
говорилъ Данiилъ съ окномъ
слышанное сохранилъ
и такимъ образомъ увидѣть думая свѣтъ
говорилъ солнцу: солнце посмѣяти въ меня.
проткни меня солнце семь разъ
ибо девятью драми живъ я
слѣду злости и зависти выходъ низъ
пищѣ хлѣбу и водѣ ротъ мой
страсти вонзикѣ языкъ мой
вѣ и дханiю ноздрями путь
два уха для слушанiя
и свѣту окно глаза мои

Автограф стихотворения «На сиянии дня месяца июня...». *Июнь 1931 г.*

Рукопись Хармса с тайнописной монограммой Осириса и изображением египетского креста. *Ноябрь 1931 г.*



Шарж на Хармса, помещенный в книге «Быт против меня». *1928 г.*

По известным фольклорным образцам, к самовару приходят все члены семьи — вплоть до собаки с кошкой; несмотря на то, что каждый персонаж выражает одно и то же желание выпить чаю, Хармс ухитряется в трех посвященных им строчках воплотить индивидуальность интонации и даже некоторые признаки характера: дедушка и бабушка задумчивы и рассудительны, внучка — порывиста и нетерпелива. Завершается стихотворение тем, что к самовару приходит опоздавший неумытый Сережа, но —

Наклоняли самовар,
будто шкап, шкап, шкап,
но оттуда выходило
только кап, кап, кап.

Самовар Иван Иваныч!
На столе Иван Иваныч!
Золотой Иван Иваныч!

Кипяточку не дает,
опоздавшим не дает,
лежебокам не дает.

Другое знаменитое детское стихотворение Хармса, написанное в том же 1928 году, — «Иван Тапорыжкин»[8] — опирается уже на традицию «перевертышей»: сюжетные элементы в этом стихотворении подобны детским кубикам, которые можно в произвольном порядке менять местами. В результате, конечно, возникала «бессмыслица», но в таких вещах важен, конечно, не смысл происходящего, а игра перестановок:

Иван Тапорыжкин пошел на охоту,
с ним пудель пошел, перепрыгнув забор.

Иван, как бревно провалился в болото,
а пудель в реке утонул, как топор.

Иван Тапорыжкин пошел на охоту,
с ним пудель вприпрыжку пошел, как топор.

Иван повалился бревном на болото,
а пудель в реке перепрыгнул забор.

Иван Тапорыжкин пошел на охоту,

с ним пудель в реке провалился в забор.

Иван, как бревно перепрыгнул болото,
а пудель вприпрыжку попал на топор.

Стихотворение фактически начинается трижды: два раза оно как бы останавливается и возобновляется сначала. Дети вместе с автором экспериментируют: а что получится, если сделать так? а если так?

Впоследствии, отвечая на вопросы следователя в 1932 году, Хармс назовет это стихотворение «наиболее бессмысленным», указывая на его близость своему взрослому, «заумному» творчеству. Ругали Хармса за «бессмысленность» и критики; забавно, что советским критикам вторил из Парижа поэт-эмигрант Георгий Адамович, заявивший в газете «Последние новости», что, прочитав это стихотворение, «не только дети логике не научатся, но и взрослые разучатся». Сейчас мы можем легко найти точки схождения «взрослых» и «детских» стихов Хармса. К примеру, легко увидеть, как стихи об Иване Иваныче Самоваре и Тапорыжкине вышли из двух строчек написанной двумя годами ранее «Комедии города Петербурга»:

проплывает мимо горницы тапор
а за ним Иван Иваныч Самовар

Попытки Хармса обновить язык и сюжеты детской литературы встречали откровенное непонимание критиков и педагогов, которые исходили из представлений о «педагогичности». Разумеется, в эти рамки совершенно не укладывался рассказ Хармса 1928 года «Озорная пробка», в котором сюжет строился на загадке. В 124-м детском доме ежедневно вечером в одно и то же время на несколько минут гас свет. Вызывали монтеров, которые меняли пробки и отпускали глубокомысленные замечания, но электричество продолжало отключаться. Приехала целая комиссия — но результат был все тот же.

Развязка этой почти детективной истории оказалась проста: каждый вечер мальчик по имени Петр Сапогов прокрадывался к электрическому счетчику и выворачивал пробку. Свет гас, а через пару минут он возвращал пробку на место — и в детском доме снова становилось светло. Никто не знал об этом до тех пор, пока его товарищ по прозвищу Громкоговоритель не «застукал» Сапогова в тот момент, когда он спрыгивал вниз после своей ежедневной «работы» с пробками. Громкоговоритель поступил как

настоящий товарищ. Выругав Сапогова, он пошел к заведующему и попросил у него разрешения починить электричество. Удивленный заведующий разрешил, Громкоговоритель для виду что-то поковырял около счетчика — и, ко всеобщему удивлению, свет больше никогда уже не отключался.

Вот такая забавная и интересная история, появившаяся в первом же номере «Ежа», вызвала утверждения критиков, что Хармс якобы учит детей хулиганству. Такая «интерпретация» детского творчества оказалась очень близкой к логике ГПУ. Игорь Бахтерев рассказывал, что следователь в 1932 году обвинял Хармса в том, что в рассказе 1928 года «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил» Хармс призывает советских детей к эмиграции. Впрочем, загадка в этом рассказе, конечно, присутствует, причем, как это часто бывает с хорошими детскими произведениями, — загадка, адресованная не только детям, но и взрослым. Задумав отправиться в далекую Бразилию, Петька с Колькой едут на аэродром и упрашивают летчика взять их с собой. После недолгого спора летчик соглашается, и все они вместе летят в Бразилию. Прилетев, летчик высаживает ребят и улетает обратно.

А дальше происходит встреча хармсовских героев с туземцами — бразильскими индейцами:

«Колька Панкин и Петька Ершов вылезли из аэроплана и пошли навстречу туземцам. Туземцы оказались небольшого роста, грязные и белобрысые. Увидя Кольку и Петьку, туземцы остановились.

Колька шагнул вперед, поднял правую руку и сказал:

— Оах! — сказал он им по-индейски.

Туземцы открыли рты и стояли молча.

— Гапакук! — сказал им Колька по-индейски.

— Что это ты говоришь? — спросил Петька.

— Это я говорю с ними по-индейски, — сказал Колька.

— А откуда ты знаешь индейский язык? — спросил Петька.

— А у меня была такая книжка, по ней я и выучился, — сказал Колька.

— Ну ты, ври больше! — сказал Петька.

— Отстань! — сказал Колька. — Инам кос! — сказал он туземцам по-индейски.

Вдруг туземцы засмеялись.

— Керек эри ялэ, — сказали туземцы.

— Ара токи, — сказал Колька.

— Мита? — спросили туземцы.

— Брось, пойдём дальше, — сказал Петька.

— Пильгедрау! — крикнул Колька.

— Пэркиля! — закричали туземцы.

— Кульмэгуинки! — крикнул Колька.

— Пэркиля, пэркиля! — кричали туземцы.

— Бежим! — крикнул Петька. — Они драться хотят.

Но было уже поздно. Туземцы кинулись на Кольку и стали его бить.

— Караул! — кричал Колька.

— Пэркиля! — кричали туземцы.

— Мм-ууу! — мычала корова».

На первый взгляд никаких особых загадок тут нет. Хвастун Колька сообщил ранее своему другу, что он «по книжке» выучил «индейский язык» и теперь легко сможет разговаривать с бразильскими туземцами. Поскольку никакого языка он не знал, ему оставалось только действовать, как солдату Сидорову из «Войны и мира» Л. Толстого, который, как мы помним, считаясь «мастером говорить по-французски», мог только произносить бессмысленные звукосочетания:

«Сидоров подмигнул и, обращаясь к французам, начал часто, часто лепетать непонятные слова:

— Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска, — лопотал он, стараясь придавать выразительные интонации своему голосу».

Точно так же «разговаривает» с индейцами и Колька Панкин. Приведенный диалог чрезвычайно напоминает хармсовскую взрослую заумь: звуки оказываются гораздо важнее значения слов, а обозначение попытки разговора — важнее самого разговора.

Но при внимательном подходе оказывается, что диалог — вовсе не бессмысленный, что стороны ведут его каждый на своем языке, и хотя они не понимают друг друга, слова этих языков имеют вполне определенный смысл.

Ключ к языку «индейцев» дает нам слово «пэркиля», которое является не чем иным, как финским ругательством. Другие произносимые ими слова трудно идентифицировать, но они так или иначе восходят к угро-финским языкам. При внимательном прочтении обнаруживаем еще одно финское слово — «мита?» («что?»).

То, что «бразильские туземцы» говорят по-фински, конечно, никак Хармсом не комментировалось, этот пласт должен был остаться невыявленным, представляя собой текстовую загадку несколько более высокого уровня, чем детский. Что касается языка, на котором разговаривает Колька, то читатель «Ежа» его определить не мог. Для этого ему надо было бы знать другой, оставшийся неопубликованным детский рассказ Хармса «Перо Золотого Орла». То, чего не могли сделать современники Хармса,

легко сделает читатель нашего времени. «Перо Золотого Орла» повествует о «войне» между «индейцами» и «бледнолицыми» (враждующие стороны были представлены школьниками параллельных классов). Один из «индейцев», носящий гордое имя персонажа Фенимора Купера Чин-гак-хук (современный вариант транслитерации этого имени — Чингачгук), что означает «Большой

Змей», на уроке немецкого языка вместо того, чтобы списывать с доски немецкие глаголы, составляет словарик «индейских слов». В этом словаре мы и находим все слова, которые употребляет Колька Панкин в разговоре с бразильскими туземцами:

Оах — здравствуйте
Инам кос — маленькое племя
Ара токи — вождь
Пильгедрау — воинственный клич индейцев
Кульмэгуинки — бледнолицые

Очевидно, именем Гапакук Колька называл самого себя.

Откуда же взял «Чин-гак-хук» материалы для своего «индейско-русского словаря»? Ответить на этот вопрос помогает, в частности, реплика Кольки, который сообщает, что выучился индейскому языку «по книжке». Хотя Петька и говорит ему: «Ну ты, ври больше!» — здесь его приятель не соврал. Этой «книжкой», судя по всему, стало издание «Песни о Гайавате» Генри Лонгфелло в переводе Бунина. Бунин перевел и словарь индейских слов и выражений, которым автор завершил свою поэму, причем проверил свой перевод по немецкому переводу Фрейлиграта, который был авторизован самим Лонгфелло. В нем мы встречаем некоторые слова, которые Чин-гак-хук включил в свой словарик: Амик (бобр), Дэш-кво-нэ-ши (стрекоза), Ут (или «Уч» — да). Остальные слова Колька явно выдумал, стилизовав их под «индейские».

Таким образом, оказывается возможным перевести этот уникальный диалог, в котором каждая из сторон говорит на искаженном языке: «туземцы» — на финском, а Колька — на «индейском», причем, не понимая собеседника, они продолжают уверенно говорить на своем языке, уверенные, что их-то самих понимать обязаны. Всё заканчивается дракой.

Однако странные лингвистические смещения, которые мы обнаруживаем в рассказе, на этом не заканчиваются, они подкрепляются парадоксами пространственного характера. Как мы помним, в «Бразилию» хармсовские герои отправляются на

аэроплане. Зато их возвращение происходит уже на автомобиле, что гораздо более согласуется с Карельским перешейком, — нужно вспомнить, что граница до войны 1939—1940 годов проходила в районе Белоострова, так что ехать на автомобиле Кольке и Петьке оставалось максимум часа полтора-два. «Мелочи» зоологического, орнитологического и ботанического плана: финские сосны Колька пытается выдать Петьке за пальмы, корову за бизона, а воробьев за колибри. Не забывает Хармс и антропологические приметы: туземцы оказываются белобрысыми и низкорослыми. Колька объясняет Петьке, что это они «сделали себе прически из трав и соломы», потому что индейцы-блондины — это некий нонсенс. Читатель также понимает, что низкорослость этих «индейцев» объясняется тем, что ребята встретились с такими же детьми, как и они сами, — отсюда и происшедшая драка.

Наконец, *qui pro quo* продолжается в разговоре ребят с шофером автомобиля, которого они просят помочь им вернуться в Ленинград:

«— А как же вы сюда попали? — удивился шофёр.

— Да вот Колька, — ревел Петька, — обещал в Бразилию свезти, а сам сюда привёз.

— В Брусилово... Брусилово. Постойте, Брусилово это дальше, это где-то в Черниговской области, — сказал шофёр.

— Чилиговская область... Чилийская республика... Чили... Это южнее, это там, где и Аргентина. Чили находится на берегу Тихого океана, — сказал Колька.

— Дяденька, — захныкал опять Петька, — свези нас домой.

— Ладно, ладно, — сказал шофёр. — Садитесь, всё равно машина пустая. Только Брусилово не тут, Брусилово — это в Черниговской области».

Надо сказать, что Хармс очень тщательно выстраивает архитектонику этого небольшого рассказа, создавая параллели в сюжетных ходах, в частности разговор с шофером «рифмуется» с разговором между Колькой и Петькой во время их полета, когда из-за шума винтов ребята не понимают друг друга:

«— Скоро ли Брази-лия? — кричит Петька.

— У какого Васи-ли-я? — кричит Колька».

Таким образом, получается, что в рассказе Южная Америка оказывается на самом деле Россией. При этом они смешиваются и объединяются так, что само понятие пространства становится условным. При этом для Хармса координатная пространственная «сетка» оказывается фиктивной не только в «наложении» финского пространства на «бразильское». Хармс совершенно сознательно совмещает еще и пространства «индейские»: в

Бразилии (Южная Америка) Колька пытается говорить на языке, основанном на языке североамериканских индейцев («Гайавата»), да и вообще он, начитавшийся Фенимора Купера и Лонгфелло, ничего о южноамериканских индейцах, конечно, не знает.

Не менее интересным оказался подтекст у неопубликованного при жизни Хармса детского рассказа «Ломка костей», который был написан приблизительно в середине 1930-х годов и дошел до нас в черновике. Хармс очень интересовался японской борьбой джиу-джитсу и даже пытался ею заниматься. Согласно этому рассказу, джиу-джитсу как раз и переводится с японского как «ломка костей», что, конечно, является фантазией Хармса; на самом деле, название этой борьбы (в более точном произношении «дзиндзюцу») означает «мягкое искусство».

Сюжет рассказа прост: юный Вася Иванов, с детства отличавшийся огромными размерами и неимоверной физической силой, вместе с родителями приезжает в Японию. И там родители решают отдать его в школу джиу-джитсу, которой руководит господин Курано. Испытание, которое устраивает Васе господин Курано, наглядно демонстрирует победу быстроты, ловкости и техники над грубой силой:

«— Ну же, ударьте меня! ударьте меня! — кричал господин Курано.

Вася поднял руку и нерешительно толкнул господина Курано в плечо.

Господин Курано слегка покачнулся.

— Это не удар! — крикнул он. — Надо бить сильнее!

Вася слегка ударил господина Курано в грудь.

— Сильнее! — крикнул господин Курано.

Вася ударил сильнее. Господин Курано покачнулся, но продолжал стоять на ногах.

— Сильнее! — крикнул он.

Вася ударил еще сильнее. Господин Курано сильнее покачнулся, но все же на ногах устоял. „Ишь ты“, — подумал Вася.

— Сильнее! — крикнул господин Курано.

„Ладно же“, — подумал Вася, развернулся и что есть силы ударил кулаком господина Курано. Но господина Курано перед Васей не оказалось, и Вася, не встретив сопротивления, пробежал несколько шагов и стукнулся об стену.

— Ишь вьюн какой! — сказал Вася.

А господин Курано уже опять стоял перед Васей и, гримасничая лицом, говорил:

— Не унывайте же, молодой человек! Еще раз ударьте меня, да посильнее!

„Ах так! — подумал Вася. — Я тебя, сморчок, сейчас пристукну!“ — и решил бить сильно, но осторожно, с расчетом, чтоб не упасть. Вася размахнулся уже рукой, как вдруг сам получил в бок электрический удар. Вася вскрикнул и схватил господина Курано за шею. Но господин Курано нырнул куда-то вниз, и Вася вдруг потерял равновесие и, перелетев через японца, шлепнулся на пол.

— А! — крикнул Вася и вскочил на ноги. Но тут же получил по ногам удар и опять потерял равновесие.

Господин Курано схватил Васю за руки и дернул куда-то в сторону. Вася переступил ногами и опять почувствовал себя в устойчивом положении, но только собрался схватить господина Курано, как опять получил удар в бок и вдруг, очутившись головой вниз, чиркнул ногами по потолку и, перелетев через японца, опять шлепнулся на пол.

Вася вскочил, дико озираясь, но сейчас же опять полетел вокруг японца и очутился на полу в лежачем положении.

Совершенно ошалев, Вася вскочил с пола и кинулся к двери.

— Куда же вы? — крикнул ему господин Курано.

Но Вася выскочил в комнату, где занимались ученики господина Курано.

Растолкав их, он выбежал в коридорчик, а оттуда на улицу».

Вернувшись в Ленинград, Василий Петрович Иванов поступил на службу в автобусный парк, где «перетаскивает с места на место испорченные автобусы».

Казалось бы — простой рассказ, сочетающий в себе познавательную и морализаторскую стороны. Но на самом деле, всё не так просто. Имя Василий в сочетании с Японией и борьбой однозначно связывалось с замечательным борцом, создателем советской школы самбо Василием Ощепковым.

Ощепков родился на Сахалине, где его мать, как и в свое время отец Хармса, отбывала срок. После Русско-японской войны 1905—1906 годов юг Сахалина отошел японцам, и осиротевший к тому времени Ощепков стал японским подданным. Он переехал в Киото, где вскоре начал заниматься дзюдо, которому обучали в местной православной семинарии. Юный Вася оказался способным учеником. Он быстро овладел основами дзюдо и поступил в школу знаменитого борца Дзигоро Кано, которую окончил с черным поясом и вторым даном. В 1914 году Ощепков вернулся в Россию. После революции, учитывая его прекрасное знание Японии и японского языка, Василия отправляют разведчиком в Токио. Вернувшись в СССР в 1926-м, Ощепков начал преподавать дзюдо в Сибирском военном округе — красноармейцам и милиционерам, — а вскоре переехал в Москву,

где занялся подготовкой инструкторов по созданной им самим системе рукопашного боя для РККА, получившей название «самбо» — самооборона без оружия. Этим он и занимался в момент написания Хармсом рассказа «Ломка костей». В 1937 году Ощепков, как и многие другие советские люди, жившие какое-то время за границей, был арестован (как «японский шпион») и вскоре скончался в Бутырке; впрочем, к тому моменту первое поколение советских самбистов он уже подготовил.

Рассказ «Ломка костей», таким образом, представляет еще и своеобразное травестирование сюжета о замечательном борце, взявшем всё самое лучшее в японских видах единоборства и адаптировавшем это для самбо.

Таким образом, в отличие от Введенского Хармс стремился сделать свои детские произведения полноценной частью своего творчества, что мы и видим по его лучшим детским вещам. Они как бы содержат несколько пластов, каждый из которых доступен читателю соответствующего уровня, возраста и образования. К сожалению, в 1930-е годы возможностей продолжать работать в детской литературе в таком же стиле у Хармса уже не было, и его детское творчество этого периода представляет гораздо меньший интерес.

Глава четвертая
ПОСЛЕДНИЕ ОБЭРИУТСКИЕ ГОДЫ

В июне 1928 года Хармс начинает перевод сказок братьев Гримм. Работа эта продолжалась до конца августа, окончательный срок сдачи работы был определен 6 сентября. С. Маршак задумал издать большой коллективный перевод сказок братьев Гримм, в котором кроме Хармса должны были принимать участие, в частности, Введенский, Заболоцкий, Липавский, Бахтерев и др. Хармс старательно работал над переводами и даже сдал свою часть, но сборник так и не вышел. Возможно, предчувствуя тщетность своей работы, а также на фоне возобновившихся постоянных проблем с Эстер, он записывает 26 июля: «Я весь какой-то особенный неудачник. Надо мной за последнее время повис непонятный закон неосуществления. Что бы я ни пожелал, как раз этого и не выйдет. Все происходит обратно моим предположениям. Поистине: человек предполагает, а Бог располагает. Мне страшно нужны деньги, и я их никогда не получу, я это знаю! Я знаю, что в ближайшее же время меня ждут очень крупные неприятности, которые всю мою жизнь сделают значительно хуже, чем она была до сих пор. День ото дня дела идут все хуже и хуже. Я больше не знаю, что мне делать. Раба Божия Ксения, помоги мне, спаси и сохрани всю мою семью». А через два дня он пишет: «Задача одна — стать свободным». Последние два слова он на всякий случай записывает шифром.

В августе Хармс и его друзья предпринимают попытку добиться признания уже не только в пределах СССР, но и за границей. У Хармса были довольно теплые отношения с художником Павлом Мансуровым — значительной фигурой русского авангарда. Мансуров получил разрешение выехать со своей выставкой в Италию и, судя по всему, заранее принял решение не возвращаться обратно (после выставки он поселился в Париже). Обэриуты решили передать с Мансуровым свои произведения для ознакомления с ними представителей русской эмиграции. Одновременно они пытались придать ОБЭРИУ официальный статус «общества, не преследующего целей выгоды», как это формулировалось по тогдашним законам, для чего начали собирать необходимые документы. Общество было названо «СОДЕК» (расшифровка неизвестна). Разумеется, из этого также ничего не вышло.

Двадцать первого августа с Мансуровым за границу были отправлены произведения Б. Левина, И. Бахтерева, Д. Хармса,

А. Введенского, К. Вагинова и Н. Заболоцкого. Хармс отправлял «Елизавету Бам», а также стихотворения «Казачья смерть», «Авиация превращений», «Скупость», «Фокусы!!!», «Серенада» и стихотворную сценку «Искушение». На его долю выпало 2,5 печатных листа текста, тогда как все остальные получили лишь по одному листу. Более того — с Мансуровым была заключена договоренность о том, что обэриуты будут ему впоследствии присылать свои произведения в письмах — для публикации в эмигрантских изданиях. Хармс был настолько уверен в успехе, что даже обговаривал с Мансуровым способы выплаты обэриутам гонорара за их произведения!

Но — увы — здесь поэтов тоже ждала неудача. После отъезда Мансурова контактов с ним у обэриутов больше не было, а о судьбе посланных с ним произведений мы до сих пор ничего не знаем.

Помимо попыток прорваться в печать Хармс старается организовать выступления группы. При этом он соглашается не только на обычные литературные вечера, широко распространенные в то время, но даже и на выступления в ресторанах. Совершенно в традициях русского авангарда он включает в поэтику бытового поведения и кулинарию. Так, например, художник Михаил Ларионов в 1913 году предлагал ввести в практику употребление не только говядины, но также мяса собак, кошек, крыс, летучих мышей, ежей, ворон, ужей и т. п. Что касается овощей и фруктов, то сутью концепции Ларионова было самое фантастическое сочетание разных продуктов. Котлеты предлагалось делать из мяса с добавлением рома и груши. Гусь должен был жариться с абрикосами, огурцами, ванилью, вишневыми листьями, а суп следовало варить из вина с примесью перца, поросячьих ушей и фигурок зверей, вылепленных из теста. Своеобразным поэтом кулинарии стал инженер Торопуло — герой романа Константина Вагинова «Бамбочада», писавшегося в 1929—1930 годах. Торопуло всю свою жизнь посвятил еде, организовав вокруг кулинарии общение друзей, собирая кулинарную литературу, посвященную еде и поварскому искусству живопись...

Хармс предложил ставить в ресторанах театрализованные акции. Пить кофе с огурцами, чай с яйцами, тянуть молоко из трубочки, есть селедку с молоком, а чай — с морковью. Предлагалось также:

> Сидеть с закрытыми глазами.
> Иметь через плечо вышитое полотенце.
> Ножницами резать огурцы?[9]
> Разогревать свои кушанья.

Играть за пивом в оловянных солдатиков.
Подвязывать салфетки и кормить друг друга.
Прийти в латах.
Всем троим заикаться.
Черные очки.

«Кулинарные» мотивы планировалось перенести и в обычные театрализованные вечера. Сохранился проект одного такого вечера в конце октября 1928 года, где наряду с литературным докладом, в частности, предполагалось чтение доклада «астрономического» (возможной альтернативой последнему был «доклад о червях»). Во время вечера, наряду с выступлениями поэтов, предполагались также мелодекламация и номера жонглера. На этом же вечере на сцене планировалось «есть суп, пить фиолетовую и зеленую жидкость» (забавно, что после этого следовала зачеркнутая запись: «Сходить с Вагиновым в сумасшедший дом»). Увы — не всегда это воспринималось адекватно. По воспоминаниям свидетелей этого вечера, некоторые не слишком «продвинутые» в авангардном искусстве зрители восприняли поедание супа вполне иронично и совершенно не так, как на это рассчитывали обэриуты: «Молодые ребята, понятно — голодные...»

В конце сентября в Ленинград приехал Маяковский — в Капелле был назначен его вечер с диспутом. Обэриуты решили воспользоваться случаем и еще раз заявить о себе. Проект декларации для прочтения во время диспута было поручено составить Заболоцкому, а Хармс накануне вечера понес этот подписанный всеми членами группы текст Маяковскому в гостиницу «Европейскую». По словам Бахтерева, Маяковский принял Хармса доброжелательно, но от чтения декларации отказался, сославшись на то, что он все равно услышит ее в Капелле.

Вечер Маяковского состоялся 29 сентября 1928 года. Вот как вспоминал о выступлении на нем обэриутов Бахтерев:

«На следующий день семь обэриутов стояли на эстраде Капеллы (восьмой — Олейников — по служебно-дипломатическим соображениям выйти на эстраду отказался). Произнести декларацию с короткими примерами обэриутского творчества было поручено Введенскому.

Выйдя на авансцену и объяснив, что мы не самозванцы, а творческая секция Дома печати, он огласил результат нашего коллективного сочинения, что заняло минут двадцать. Не избалованная подобными выступлениями публика слушала

Введенского внимательно. Когда же Александр замолчал и присоединился к стоявшим на эстраде обэриутам, раздались негромкие хлопки.

За кулисами к нам подошел сопровождавший Маяковского Виктор Борисович Шкловский.

— Эх, вы! — сказал он. — Когда мы были в вашем возрасте, мы такие шурум-бурум устраивали — всем жарко становилось. Это вам не Институт истории искусств. Словом, надо было иначе...

Как мы ни старались убедить Виктора Борисовича, что перед нами стояла узко информационная задача, он не сдавался.

По правде говоря, каждый из нас был убежден, что Шкловский забыл институтскую встречу, а помянул институт лишь после того, как мы ему напомнили, что уже знакомы.

— В вашем возрасте мы жили веселее, — продолжал Шкловский. — У нас без шурум-бурум не обходилось. Да и примеры меня не очень удовлетворили, можно было подобрать поинтереснее, поголосистее.

„Конечно, не помнит“, — подумал я и тут же понял, что ошибся, — память у Шкловского оказалась не хуже нашей.

— Для таких выступлений, — говорил он, — необходим плакат. Не верите мне — спросите Владимира Владимировича. Здесь шапочка была бы уместнее, чем в Институте. Почему вы не в шапочке? — обратился он к Даниилу.

А Маяковский отнесся к выступлению иначе, сказал, что объединение его заинтересовало, и тогда же попросил прислать на адрес „Лефа“ статью с обстоятельным рассказом об ОБЭРИУ и обэриутах. Статья была написана разъездным корреспондентом „Комсомольской правды“ (В. Клюйковым. — *А. К.*), но в „Лефе“ не появилась. Нашим противником оказался ведавший поэтическим отделом Осип Брик. Стало ясно, Маяковский смотрит на поэзию шире. Шире Брика смотрел на нее и Виктор Борисович».

«Институтская встреча», о которой пишет Бахтерев, — это состоявшаяся еще весной 1927 года встреча профессуры Института истории искусств с пятью членами «Левого фланга», находившимися тогда в Ленинграде. С одной стороны стола сидели профессора Томашевский, Эйхенбаум, Щерба, Тынянов, Шкловский, а напротив них — Хармс, Введенский, Бахтерев, Вагинов и даже Заболоцкий, которому институт написал специальную бумагу, чтобы его отпустили из части, где он тогда проходил армейскую службу. Молодые поэты читали стихи, шло обсуждение — и выше всего были оценены стихи Введенского (что стало некоторой неожиданностью — члены «Левого фланга» привыкли к тому, что «именинником» на их выступлениях обычно

бывал Заболоцкий). С этого времени контакты между формалистами и молодыми поэтами стали гораздо более тесными, правда, связующим звеном обычно выступал Хармс, учившийся в Институте истории искусств. Поэтому, очевидно, Бахтерев и думал, что Шкловский уже забыл об их встрече.

Стихи, посланные вместе со статьей в «Новый ЛЕФ» (так правильно назывался лефовский журнал, возобновленный в 1927 году, о котором вспоминает Бахтерев), некоторое время находились в так называемой «корзине „Лефа“», где хранились рукописи, не представлявшие для издания интереса, а затем пропали.

К концу октября 1928 года от ОБЭРИУ окончательно отошли Вагинов и Заболоцкий. Вагинов сконцентрировался на прозе, совместные с обэриутами выступления были ему уже неинтересны. А Заболоцкий разошелся с ОБЭРИУ по причинам творческим и личным. Поэтому 29 октября Хармс пишет: «Считать действительными членами ОБЭРИУ: Хармс, Бахтерев, Левин, Введенский. 4 челов‹ека›. Литер‹атурная› секция. Вигилянский — администратор.

Создавать художественную секцию ОБЭРИУ. Пригласить Бахтерева, Каплуна.

Принцип: Не надо бояться малого количества людей. Лучше три человека, вполне связанных между собой, нежели больше, да постоянно несогласных».

Интересно, что Хармс фактически пытается возродить практику первого Цеха поэтов, в котором одним из руководителей в звании «стряпчего» был Д. В. Кузьмин-Караваев — юрист, по-видимому, не писавший стихов. Примерно на такую же «должность» прочит Хармс Вигилянского, уровень стихов которого его не удовлетворял до такой степени, чтобы включить его в литературную секцию ОБЭРИУ.

В конце октября — начале ноября 1928 года Хармс совместно с Бахтеревым создает новую пьесу «Зимняя прогулка» (ее текст не сохранился). Пьесу он читает на вечере Литфонда, а затем обэриуты начинают готовить ее к постановке для «вечера в трех покусах» под названием «Василий Обэриутов». Вечер должен был состояться в Институте истории искусств, и строился он явно по образцу «Трех левых часов»: чтение стихов, пьеса, диспут. Планировалось и выступление того же фокусника Пастухова, который показывал свое искусство в январе в Доме печати. В программе вечера значилось, в частности:

Дойвбер Левин — эвкалическая проза.
Даниил Хармс — предметы и фигуры.

Алексей Пастухов — то же.
Игорь Бахтерев — вилки и стихи.
Александр Введенский — самонаблюдение над стеной.

Вести вечер должен был Вигилянский.

Придуманный Левиным термин «эвкалический» был образован из двух греческих слов — εὐ (хороший) и καλός (красивый), а что касается «Самонаблюдения над стеной», то это было название не дошедшего до нас произведения Введенского.

Однако вечер «Василий Обэриутов» не состоялся. На вывешенной обэриутами афише дата была обозначена «12 деркаребаря 1928 года по новому стилю». Помимо отсылки к гоголевским «Запискам сумасшедшего» в ней читалось и нечто непристойное — и возмущенная администрация института распорядилась об отмене выступления.

Но все-таки «Зимняя прогулка» была поставлена. Это произошло на вечере в Доме печати 25 декабря. Кроме друзей-обэриутов на спектакле была и Эстер. Отношения с ней у Хармса переживали новый этап. В конце 1928-го — начале 1929 года у Хармса возникло несколько романов, в частности — с Тамарой Мейер, гражданской женой Введенского, а позже женой Леонида Липавского. Некоторые романы проходили параллельно. Хармс уже пришел к мысли о необходимости развода с Эстер (несмотря на сохраняющуюся любовь к ней), и она с этим уже была согласна. В архиве Хармса сохранилось ее письмо к нему, написанное ломаным русским языком (он так и не стал для нее родным):

«Daniel я пошла в закс развести.

Ты не сердис, можно будет если ты захочеш встречатся и быть хорошими друзьями. Я вижу, что я тебе тягостна. Daniel помни только что люблю также и даже сильнее. И буду любить до самой смерти. Daniel если я не ошибаюсь ты себя так держиш предомной так что бы я развелась. Это очень умно так иначе нельзя меня оттолкнут от тебя.

Целую тебя крепко и помни, что любить всегда буду. Вечно твоя Эстер».

Интересно, что ее предложение «встречаться и быть хорошими друзьями» совпало с картиной, которую рисовал себе Хармс чуть раньше как идеальную: чтобы они с Эстер жили порознь, но чтобы она время от времени приходила к нему — этакий брак на расстоянии. В том же декабре Хармс шифром

записывает несколько взаимоисключающих фраз, которые как нельзя лучше характеризуют степень его отчаяния:

«А все-таки моя жена — это лучший человек! Она дороже мне всех!

‹…›

Господи, помоги моей милой жене!

Господи, сделай меня вместе с тем холостяком».

Впрочем, окончательный разрыв в этот раз еще не состоялся.

Закончился год для Хармса чтением у Б. Эйхенбаума. Хармс считал, что Эйхенбаум ему ближе всего из всех формалистов, — и очень переживал, полагая, что его стихи остаются для Эйхенбаума в тени стихов Заболоцкого и Введенского. Впрочем, это были только его догадки: так проявлялась хармсовская мнительность — черта, изначально присущая его характеру и усиливавшаяся с годами. Впрочем, Хармс был весьма тверд в случаях, когда речь шла о защите эстетических позиций. Так, например, побывав 18 января 1929 года в Капелле, на вечере поэта Ильи Сельвинского, основателя Литературного центра конструктивистов, он возмущенно записывает: «То, что говорит Сельвинский, я начисто не приемлю! Все, что он говорит, — обратно моим убеждениям. Сельвинский — крепкий, дубинистый человек, на совершенно чужом пути. Если Эйхенбаум и компания молодых формалистов объединится с Сельвинским, я с ними не желаю иметь никакого дела».

Восемнадцатого февраля Хармс потерял мать. Надежда Ивановна Колюбакина скончалась от туберкулеза легких. Она болела уже довольно давно, и Хармс беспокоился о ее здоровье. 21 марта 1927 года ему даже приснился сон, что мама умирает, и на него как на человека очень суеверного это сильно подействовало. Сон сбылся два года спустя…

По-прежнему было очень трудно с деньгами. Несмотря на то, что в марте 1929 года вышла детская книга Хармса «Иван Иваныч Самовар», гонорар во многом разошелся за долги. Дело дошло до того, что нечем было платить членские взносы в Союз поэтов, и 10 марта постановлением общего собрания ЛО ВСП Хармса вместе с Введенским (который испытывал такие же проблемы) исключили из Союза за неуплату этих самых взносов (интересно, что вместе с ними был исключен и Осип Мандельштам). Решение общего собрания было утверждено 30 сентября. Впрочем, самому Союзу поэтов уже недолго оставалось существовать — наступала эпоха полной зависимости писателей и их организаций от государства.

Пятнадцатого марта Хармс участвует в вечере памяти Велимира Хлебникова — вместе с Маршаком, Заболоцким,

Фединым, формалистами. А вскоре после этого он пишет небольшую драму «История *Сдыгр Аппр*» — фантасмагорию, напоминающую отдаленно хармсовские же рассказы о профессоре Трубочкине (в этом тексте его заменил профессор Тартарелин). По сюжету персонажу по имени Андрей Семенович отрывают руку, а профессору — откусывают ухо (впрочем, затем пришивают его на щеку). Прибежавшим милиционерам Тартарелин вежливо объясняет, что оба уха у него целы, а то, что одно из них на щеке, — то это по его воле. Прозаические куски перемежаются стихотворными вставками:

> П е т р П а в л о в и ч (входя в комнату):
> Здыгр апрр устр устр
> я несу чужую руку
> здыгр апрр устр устр
> где профессор Тартарелин?
> Здрыгр апрр устр устр
> где приемные часы?
> если эти побрякушки
> с двумя гирями до полу
> эти часики старушки
> пролетели парабóлу
> здрыгр апрр устр устр
> ход часов нарушен мною
> им в замену карабистр
> на подставке здрыгр апрр
> с бесконечною рукою
> приспособленной как стрелы
> от минуты за другою
> в путь несется погорелый
> а под белым циферблатом
> блин мотает устр устр
> и закутанный халатом
> восседает карабистр
> он приемные секунды
> смотрит в двигатель размерен
> чтобы время не гуляло
> где профессор Тартарелин,
> где Андрей Семеныч здыгр
> однорукий здыгр апрр
> лечит здыгр апрр устр
> приспосабливает руку
> приколачивает пальцы
> здыгр апрр прибивает

здыгр апрр устр бьет.

«Сдыгр аппр» или его различные фонетические варианты («здыгр», апрр») представляет собой заумное заклинание, которое не только воздействует на реальность, но и создает ритмический рисунок. Характерны и алогичные изменения мотивации действий персонажей: они забывают о том, чего только что хотели, действуют совершенно противоположно осознаваемым целям, забывают, кто они такие и зачем явились. Всё это — характерные черты обэриутской поэтики, опробованные Хармсом еще в «Елизавете Бам».

Весной 1929 года, всё еще вдохновленный успехом вечера «Три левых часа», Хармс стал инициатором издания альманаха, о котором он долго мечтал. Это была очередная попытка выпуска сборника с участием обэриутов и, очевидно, попытка, которая была ближе всего к удаче.

Альманах должен был носить оригинальное название «Ванна Архимеда» — что, очевидно, было намеком как на гениальность его участников, так и на роль издания в предстоящих гениальных открытиях в литературе. Известно письмо Вениамина Каверина Лидии Гинзбург от 1 мая 1929 года, в котором описывался план издания:

«Сборник, о котором Вы знаете (с участием обериутов), составляется. Есть данные предполагать, что он будет напечатан в Издательстве писателей. Отдел поэзии Вам известен (возможен и Тихонов). С отделом прозы хуже, и именно поэтому мы решили побеспокоить Вас. Не можете ли Вы зайти к Олеше и рассказать ему о нашей затее? Было бы очень хорошо, если бы он дал в сборник хотя бы маленькую вещь или даже отрывок из большой. Участвуют в этом деле еще Добычин, Хлебников, я, Хармс и предположительно Тынянов. В отделе критики лица, Вам отлично известные. Они (вместе с Вами) думают написать „Обозрение российской словесности за 1929 год“. Кроме того будут участвовать Бор. Мих., Юр. Ник. и Виктор Борисович (Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский. — *А. К.*), к которому за этим делом просим Вас обратиться».

Примерно в это же самое время, в начале мая 1929 года, Хармс составляет примерный план альманаха. В отличие от структуры, представленной Кавериным, у него не три раздела, а четыре: в отдельный раздел «Пиесса» он включил «Елизавету Бам» (объем — один авторский лист). В раздел «Стихи», общим объемом два авторских листа, вошли Заболоцкий, Введенский, Хармс, Хлебников и Тихонов, в «Прозу» — Каверин, Введенский,

Добычин, Хармс, Тынянов, Шкловский, Олеша, а в «Критику» — Степанов, Гофман, Гинзбург, Бухштаб, Коварский, Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум. Как видим, объем последних двух разделов не определен. Справа от списка — фамилии ответственных за формирование разделов: «Стихи» — Введенский, «Проза» — Каверин, «Статьи» — Гофман, «Пиесса» — Хармс.

Раздел «Критика» был целиком заполнен формалистами — как старшего поколения, так и молодыми. Как известно, в 1927 году прекратил свое существование домашний исследовательский семинар Тынянова — Эйхенбаума (руководители объявили, что участники семинара больше в их руководстве не нуждаются), и их ученики («младоформалисты») решили создать свое научное сообщество — уже независимо от старших. Возглавил его молодой и талантливый литературовед и лингвист Виктор Гофман, а в состав его вошли Н. Степанов, Л. Гинзбург, Н. Коварский, Б. Бухштаб и В. Каверин. Как мы видим, если добавить их учителей — Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума, — то получится один к одному критический раздел «Ванны Архимеда» (исключая Каверина, «перешедшего» в раздел прозы).

Помимо обэриутов в «Ванну Архимеда» должны были войти также Леонид Добычин (ставший впоследствии объектом травли за «формализм и натурализм» в 1936 году, что и привело к его гибели) и Юрий Олеша. Присутствие В. Хлебникова объяснений не требует, учитывая тот пиетет, с которым относились к нему и обэриуты, и формалисты (стоит сказать, что в это время под общей редакцией Степанова и Тынянова издавалось пятитомное собрание сочинений Хлебникова, которое начало выходить в 1928 году). Вопросы вызывает только имя Н. Тихонова в разделе «Стихи»: несмотря на то, что Хармс и Введенский были, конечно, хорошо с ним знакомы как с председателем Ленинградского отделения Союза поэтов, членами которого они оба состояли, никаких особенно близких отношений у них не было — ни личного, ни творческого характера. Думается, идея приглашения Тихонова принадлежала формалистам. Так, например, примерно в эти же годы О. Мандельштам позвонил ночью Б. Эйхенбауму и сообщил:

«— Появился Поэт!

— ?

— Константин Вагинов!

Б. М. спросил робко: „Неужели же вы в самом деле считаете, что он выше Тихонова?“ Мандельштам рассмеялся демоническим смехом и ответил презрительно: „Хорошо, что вас не слышит телефонная барышня!“»

Это — запись Лидии Яковлевны Гинзбург. Она, как и

Шкловский, также считала Н. Тихонова одним из самых талантливых советских поэтов.

Судя по всему, переговоры в основном завершились успешно, и к началу октября 1929 года договоренность об издании альманаха была достигнута. Печатать его предполагалось в Издательстве писателей в Ленинграде. 9 октября Б. Эйхенбаум направляет в издательство официальную заявку, в которой пишет:

«Этот альманах состоит из произведений преимущественно молодых писателей и собирается под знаком литературного изобретательства и экспериментаторства. Его основная задача, объединяющая всех авторов, — это борьба с литературной рутиной и противопоставление ей опытов».

Эйхенбаум подчеркивал далее, что в отличие от обычных альманахов-сборников, которые содержат, как правило, случайный и ничем не объединенный материал, «Ванна Архимеда» есть «результат некоторого литературного объединения». Таким образом, акцент делался на концептуальном единстве участников — то есть как раз на том, о чем всегда мечтал Хармс, стараясь объединить в ОБЭРИУ все левые силы Ленинграда и сочувствующих им — в разных видах искусства, а теперь и в филологии.

Работы Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума Хармс читал еще в 1925 году: судя по всему, кроме того, он слушал лекции, учась непродолжительное время на курсах при ГИИИ. Тогда же, в начале 1927 года, в ГИИИ состоялась уже упомянутая встреча будущих обэриутов с профессорами-формалистами. Так что контакты были давние, и неудивительно, что в «Ванну Архимеда» были приглашены именно формалисты. Интересно, что в перечне авторов, который приводил Эйхенбаум, нет раздела «Пиесса», а из поэтов упоминаются только трое — Заболоцкий, Хармс и Введенский (далее следует многозначительное «и др.»). Зато в прозаическом разделе уже предполагалось печатать прозу не только писателей, но и филологов (Шкловского, Тынянова, Коварского), было добавлено и новое имя — Юрия Владимирова.

Первого октября 1929 года Хармс, предвкушая выход альманаха, пишет посвященное ему шуточное стихотворение:

ВАННА АРХИМЕДА

Эй Махмет,
гони мочало,
мыло дай сюда Махмет, —

крикнул тря свои чресала
в ванне сидя Архимед.
Вот извольте Архимед
вам суворовскую мазь.
Ладно, молвил Архимед,
сам ко мне ты в ванну влазь.
Влез Махмет на подоконник,
расчесал волос пучки,
Архимед же греховодник
осторожно снял очки.
Тут Махмет подпрыгнул.
Мама! —
крикнул мокрый Архимед.
С высоты огромной прямо
в ванну шлепнулся Махмет.
В наше время нет вопросов,
каждый сам себе вопрос,
говорил мудрец курносый,
в ванне сидя как барбос.
Я к примеру наблюдаю
все научные статьи,
в размышлениях витаю
по три дня и по пяти,
целый год не слышу крика, —
веско молвил Архимед,
но, прибавил он, потри-ка
мой затылок и хребет.
Впрочем да, сказал потом он,
и в искусстве впрочем да,
я туда в искусстве оном
погружаюсь иногда.
Как-то я среди обеда
прочитал в календаре —
выйдет «Ванна Архимеда»
в декабре иль в январе, —
Архимед сказал угрюмо
и бородку в косу вил,
Да Махмет, не фунт изюму,
вдруг он при со во ку пил.
Да Махмет, не фунт гороху
в посрамленьи умереть,
я в науке сделал кроху
а теперь загажен ведь.
Я загажен именами

знаменитейших особ,
и скажу тебе меж нами
формалистами в особь.
Но и проза подкачала,
да Махмет, Махмет, Махмет.
Эй Махмет, гони мочало!
басом крикнул Архимед.
Вот оно, сказал Махмет.
Вымыть вас? — промолвил он.
Нет, ответил Архимед
и прибавил: вылазь вон.

всё

Возможно, слова «проза подкачала» как раз и относились к «экспансии» филологов в область прозы, что и проявилось в заявке, поданной Эйхенбаумом. Но шутки шутками, а из стихотворения видно, что Хармс вполне серьезно рассчитывал на то, что альманах выйдет в декабре 1929-го — январе 1930 года.

Увы — выход не состоялся. Мы не знаем точных причин этого, лишь запись Л. Я. Гинзбург туманно намекает на то, что «Ванна Архимеда» развалилась из-за того, что формалисты в последний момент отказались в нее войти. Гинзбург записывала: «Главными обидами осени 1929-го были отказ ГИЗа от сборника по современной поэзии и наш собственный отказ от „Ванны Архимеда“ (с обэриутами). Сборник о поэзии получался средний. С „Ванной“ получалось и того хуже. В этом по замыслу боевом, молодом, несколько вызывающем, вообще ответственном сборнике исторический смысл имели только стихи — Заболоцкий, Введенский, Хармс; остальное оказывалось довеском, частью доброкачественным, частью же прямо халтурным.

Увлеченные болью первого серьезного удара палкой по голове, мы не заметили нелепости положения: мы мучительно, даже патетически отказывались от дела, в котором, кроме трех поэтов, не было ничего истинно принципиального.

Из всего запрещенного и пресеченного за последнее время мне жалко этот стиховой отдел».

Надо при этом иметь в виду, что практически весь 1929 год формалистов сотрясали внутренние скандалы. «Кризис ученичества» привел к тому, что «старшие» и «младшие» обменивались взаимными упреками в письмах, причем, к примеру, Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум обвиняли Л. Гинзбург в предательстве их школы (особенно тяжело ей было читать это от

Тынянова, который был ее учителем), а она в ответ упрекала их в примитивности подобных предположений. Все эти выяснения периодически ставили отношения между «младшими» и «старшими» на грань разрыва не только в научном, но и в человеческом плане. Надо иметь в виду, что еще до того, как стало ясно, что сборник работ формалистов по современной литературе не выйдет, в нем отказался участвовать Тынянов, а еще раньше развалился план издания их совместного сборника с конструктивистами. В конце 1929 года усилились и внешние атаки на формализм — возможно, этим отчасти объясняется предельно нервная атмосфера, в которой существовали эти ученые в то время и в которой принимались излишне резкие решения. В рапповском журнале «На литературном посту» была опубликована серия разносных статей против Эйхенбаума, а в 1930 году ГИИИ фактически был окончательно разгромлен и с ним погибла формальная школа. Параллельно осенью 1929 года в печати началась кампания по травле Б. Пильняка и Е. Замятина, которая с каждым днем набирала силу.

В ноябре — декабре 1929 года Хармс окончательно расстался с Эстер. Еще 28 июня он записал: «Считаю себя во всех отношениях перед Эстер свободным». Строго говоря, он и без этого не особенно сдерживал себя в «параллельных» романах, но при этом испытывал угрызения совести, огорчался, что ту свободу, которую он получает в этих романах, он никогда не мог реализовать в семье. Теперь он оказывается совершенно свободным. Можно было продолжать работу в ОБЭРИУ, тем более что в конце 1929 года в группу пришло пополнение. Членом ОБЭРИУ стал молодой поэт и прозаик Юрий Дмитриевич Владимиров, которому тогда было всего 20 лет. Его мать Лидия Павловна Брюллова, внучатая племянница знаменитого художника, была секретарем редакции журнала «Аполлон»; она оказалась косвенно причастна и к дуэльной развязке истории с Черубиной де Габриак, когда Волошин стрелялся с Гумилевым. К сожалению, судьба Владимирова оказалась трагичной: в 1931 году, в 22 года, он умер от туберкулеза, а практически все его «взрослые» произведения оказались утраченными — за исключением небольшого рассказа «Физкультурник» о человеке, умевшем проходить сквозь стены.

В январе 1930 года Хармс составляет новый план сборника «Ванна Архимеда». В нем уже нет формалистов — только Заболоцкий, Хармс, Введенский, Олейников и Е. Шварц, представленный баснями под псевдонимом «Звенигородский». Тот факт, что этот сборник для печати уже, видимо, не предназначался, подчеркивает его чрезвычайно малый объем

(всего 19 произведений — и даже «Елизавета Бам» не исправляла ситуацию). Кроме этого, отсутствуют подсчеты объемов текстов, которые обычно у Хармса всегда фигурировали на полях записной книжки, когда речь шла о подготовке какого-то издания. Скорее всего, в этот раз речь шла уже только о рукописном сборнике. Из своих произведений Хармс включил туда не дошедшее до нас «Троекратное описание светила», «Елизавету Бам», «Полет в небеса», «Искушение», «Скупость», «Тюльпанов среди хореев».

Январь 1930 года оказался «урожайным» для Хармса — было написано более десяти стихотворений, среди них такие явные творческие удачи поэта, как «Жил мельник...», «Злое собрание **не**верных», «Падение вод», «Ужин». Хармс всё больше и больше включает в свои тексты мифологические и иные внутрикультурные аллюзии. Так, в первом из названных произведений имеется отсылка к европейскому сюжету о мельнике и его дочери, а второе представляет собой «вольный» пересказ Евангелия. Чуть позже, в августе 1930 года, будет написана пьеса «Лапа».

«Лапа» вполне узнаваема в жанровом отношении, что тоже для Хармса — нечастый случай. Она построена по образцу «запредельного хождения», к которому, в частности, относятся сошествия мифологических и литературных персонажей в царство мертвых. Главный герой — Земляк (имя означает жителя Земли, а не соотечественника) — узнает о том, что на небе в созвездии Лебедя среди звезд появилась новая звезда — Лебедь Агам. «Кто сорвет эту звезду, — говорит Земляку Власть, — тот может не видеть снов». Благодаря статуе, которая делает Земляка легким, он поднимается на небо. И на небе обнаруживает грязный птичник, в котором, наряду с пеликанами и другими птицами, живет Лебедь и вместе с ним — Ангел Копуста (имя ангела всё время изменяется на протяжении текста). Таким образом осуществляется принцип «реальности» в изображении: вместо далекой звезды с романтическим названием возникает та самая птица, по которой это название и было дано. При этом Хармс максимально рассыпает по тексту каламбурные и пародирующие элементы. Так, вырастающая на небе сосна носит имя Марии Ивановны, и далее мы встречаем обозначение «Мария Ивановна Со сна», отсылающее к подмеченному А. Крученых пушкинскому «сдвигу»: «Со сна садится в ванну со льдом». Та же Мария Ивановна и Ангел Копуста строят свой диалог как развернутую пародию на приемы формальной логики: Ангел утверждает, что он является таковым, потому что у него есть крылья. Мария Ивановна отвечает, что у «хусей и хуропаток» тоже есть крылья,

после чего выясняется, что именно по этой причине профессор Пермяков вместе со сторожем Фадеем причислили ангела к птицам и посадили в «этот курятник».

Земляк, схватив Лебедя под мышку, возвращается на землю, где на него набрасываются люди, кричащие, что он сорвал «кусок неба». После этого Власть берет его за руку и уводит — многозначительный эпилог, которым всё чаще определялась жизнь деятелей советской культуры, в том числе и самого Хармса.

«Лапа» насыщена многочисленными культурными отсылками и аллюзиями. Прежде всего стоит сказать о появлении в тексте персонажа по имени Аменхотеп. Он вводит в драму «египетский» пласт, который, как показал Вяч. Вс. Иванов, вполне соответствует мифологическим представлениям древних египтян о мире. Особенно это касается приводимого в тексте чертежа — «плана Аменхотепа», который представляет собой одновременно «план города» с улицами и «план человека» по имени Аменхотеп. Схема тела фараона Аменхотепа IV (Эхнатона) соотносится с чертежом новой столицы, построенной по приказу фараона по заранее созданному плану и названной Ахетатон («горизонт Атона» — божественного Солнца). Точно так же, как и в Древнем Египте, дуалистическая система оппозиций основывается на противопоставлении левого и правого.

Египетская тематика связана у Хармса с аналогичной тематикой у Хлебникова («Ка»). Более того, в пьесе появляется и сам Хлебников. Правда, Хармс оказывается верен себе: как Аменхотеп не имеет ничего общего — ни в словах, ни во внешности, ни в действиях — со знаменитым египетским фараоном, так и персонаж по имени Хлебников ничем не связан с великим поэтом, кроме фамилии. Однако текстуальных перекличек с Хлебниковым в пьесе довольно много — прежде всего это характерная заумь, которую Хармс широко вводит в текст в виде автономных стихотворных фрагментов.

Н. Харджиев вспоминал: «Подобно всем обэриутам, Хармс считал Хлебникова своим „учителем“. Под текстом бурлескной поэмы „Шаман и Венера“ Хармс записал: „Ничего более прекрасного я не читал“.

Я как-то сказал Введенскому, что обэриуты происхождения аристократического, идущего от Маркизы Дезес Хлебникова. Александр Иванович усмехнулся и кивнул головой в знак согласия. Однако в последние годы его отношение к Хлебникову стало более сдержанным. Он мне сказал, что Хлебников уже „отходит“ в XIX век. У Хармса возникло тяготение к „первозданному“, к произведениям, свободным он „книжной культуры“. Особенно восхищался он древнеегипетской „Повестью

о двух братьях“:

— Так бы я хотел писать!»

Таким образом, на рубеже 1920—1930-х годов поэтика Хармса начинает серьезно изменяться. Вместо прежних заумных экспериментов, экспериментов с синтаксисом в его произведения начинают проникать значительные и серьезные смысловые пласты, которые, однако, взаимодействовали с заумью — от нее Хармс еще не был готов окончательно отказаться.

В 1930 году постепенно стало укрепляться его положение в писательской среде. Он уже является членом детской секции Всероссийского союза писателей, хотя советские «собратья по перу» вызывают у него постоянное раздражение («SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз писателей. Вот кого я действительно не выношу», — записывает он в 1929 году). С января 1930 года в дополнение к предназначавшемуся для средних и старших школьников журналу «Еж» стал выходить журнал «Чиж» (для младших школьников) — и возможности для заработка значительно увеличились. Продолжались в начале 1930 года и обэриутские вечера. Увы — вечер, состоявшийся 1 апреля 1930 года в общежитии Ленинградского государственного университета на Мытнинской набережной, 5, стал последним. Выступали Хармс, Левин, Владимиров и фокусник Пастухов. Бахтерев и Разумовский находились в зале, но в выступлении участия не принимали, а Введенский был в то время в Москве. Стены были заранее украшены обэриутскими лозунгами: «Пошла Коля на море», «Шли ступеньки мимо кваса», «Мы не пироги» и др. Когда поэтов спрашивали, что это означает, они логично отвечали: «А разве мы — пироги?»

«Пролетарское студенчество» встретило обэриутов крайне враждебно. Хармс потом вспоминал, что их называли «контрреволюционерами» и — почти как в еще не написанном романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» — требовали отправить на Соловки. Но это были еще цветочки. 9 апреля ленинградская газета «Смена» опубликовала разгромную статью Л. Нильвича (за этим псевдонимом скрывался журналист газеты Лев Никольский, впрочем, эта фамилия тоже была ненастоящая) «Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов)». Как ни странно, она была, пожалуй, самой информативной. Из нее мы узнаём, что обэриуты отказались начинать с рассказа о своей эстетической программе, заявив: «Лозунги станут понятны после нашей читки. О программе говорить не станем — она в наших произведениях. Мы будем читать, а потом откроем диспут».

Из статьи мы также узнаём о порядке выступлений и даже

немного о содержании не дошедших до нас произведений, которые читали авторы. Сначала выступал Левин. «Читал он рассказ, наполненный всякой дичью, — сообщал автор статьи. — Тут и превращение одного человека в двух („человек один, а женщин две: одна — жена, другая — супруга“), тут и превращение людей в телят и прочие цирковые номера».

Далее выступил фокусник Пастухов, показывавший номера с картами, платочками, монетами и т. п., а после него — Юрий Владимиров. С возмущением Нильвич цитировал строки из его стихов:

Петр Иваныч заблудился,
А потом пришел домой и женился.

Или:

Он свалился на скамейку,
И улегся поперек,
Он свалился поперек.

В отличие от всех предыдущих негативных отзывов об обэриутах, которые появлялись в печати, эта статья содержала прямые политические обвинения, которые в контексте 1930 года выглядели весьма зловеще. Начав с определения поэзии обэриутов как «дикого поэтического озорства, хулиганства», Нильвич тут же назвал их «заумное жонглерство» «протестом против диктатуры пролетариата». «Поэзия их поэтому контрреволюционна, — заявил он. — Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага». В завершение Союзу писателей предлагалось подумать, нужны ли им обэриуты — «ведь союз объединяет *советских* писателей».

Сразу вслед за этой статьей появилась и статья Н. Слепнева «На переломе», опубликованная в майской книжке журнала «Ленинград». Выступление ОБЭРИУ в университете называлось «вылазкой», сама группа объявлялась «реакционной», а ее творчество — «враждебным нашему социалистическому строительству и нашей советской революционной литературе».

Обе публикации являлись настоящим доносом. Кроме этого, студенты ЛГУ написали кляузу в Союз писателей, так что обэриутам пришлось оправдываться и там. Газета ЛГУ «Студенческая правда» красочно описала вечер в общежитии, сделав ожидаемое заключение: «Время, затраченное студентами на слушание „обериутов“, — напрасно и вредно затраченное

время». Зато из одной фразы в «Студенческой правде» («В других произведениях (обэриутов. — *А. К.*) герои или летают на метелках под облаками, или стоят на дне океана с винтовкой в руках (!)») мы можем узнать, что читал Хармс на этом вечере.

На метелке летает герой его стихотворения «Полет в небеса»:

> Вася взвыл беря метелку
> и садясь в нее верхом
> он забыл мою светелку
> улетел и слеп и хром

А с ружьем на дне стоит герой его детского стихотворения «Врун»:

> — А вы знаете, что ПОД?
> А вы знаете, что МО?
> А вы знаете, что РЕМ?
> Что под морем-океаном
> Часовой стоит с ружьем?

Результатом всех этих событий стало полное прекращение выступлений обэриутов где бы то ни было. Отныне Хармс и его друзья могли выступать только с детскими произведениями, и то весьма редко.

Интересно, что к 1930 году относится достаточно много записей о Хармсе, сделанных его отцом — Иваном Павловичем Ювачевым. В начале июня он передает жалобы на него тетки (у которой он тогда жил в Детском Селе): «Ничего не делает, оборванный, небритый...» Затем из его записей мы узнаем, что Хармс 1 июля уехал в пионерский лагерь (очевидно, для выступления перед детьми). Весьма негативные комментарии оставляет отец по поводу хармсовских романов, многие из которых протекали у него на глазах: «Даня принес 4 полубутылки вина. Что же? — Гостей жду. А пришла поздно вечером одна только девица и ночевала у него. Не Эстер ли?» (6 июля); «Даня путается с какой-то голоштанной девчонкой...» (6 августа); «Беседа с Даней. Сегодня видел его новую страсть» (12 августа).

Предположение об Эстер имело основания: несмотря на то, что их брак распался, Хармс периодически встречался с ней и у них возникали кратковременные «романы». Надо сказать, что Хармсом время от времени овладевало чувство тоски по той любви, которая была, но навсегда осталась в прошлом. Иногда ему даже хотелось всё вернуть — но, разумеется, это было уже

невозможно. Это не мешало, впрочем, возникновению отношений с другими женщинами. Так, к примеру, осенью 1930 года у Хармса был роман с бывшей прислугой его сестры Лизы — Настей. Иван Павлович относился к ней отрицательно, считал, что она Лизу портит: Настя целые дни проводила за туалетом, намазывая себя до невозможности, на первом месте у нее были наряды и т. п. Став городской жительницей, она немедленно разорвала отношения с женихом, который был у нее в деревне.

Иван Павлович передает аргументы сына, с помощью которых он защищал Настю перед отцом: «Даниил замечает, что наряды внешне облагораживают человека и есть первая степень культуры… Когда она приехала из деревни, была неотесанным бревном, а теперь она красиво одевается и имеет вполне приличный вид. Я подумал, м. б. без платья она еще больше нравится ему. Наконец, он стал говорить, что нужно помочь ближнему, что человек хочет учиться и пр. и пр.». Хармс настаивал на том, чтобы поселить Настю в квартире, отец активно возражал. В конце концов, точка зрения отца возобладала, но И. П. Ювачеву эти разговоры были настолько тяжелы, что он даже всерьез обдумывал возможность уйти из дома.

Осенью 1930 года в квартире Ювачевых практически еженедельно (а порой, и по два-три раза на неделе) собирались гости. Иван Павлович меланхолично отмечает в своем дневнике количество пустых бутылок водки и число рюмок, оставленных после каждого такого сборища. Но при этом надо заметить, что отец вел себя максимально тактично и в жизнь сына не вмешивался, хотя порой и делал ему замечания.

Ложась спать, Хармс зачастую оставлял отцу записку (иногда с шуточными стихами) с просьбой разбудить его в указанное время. Иван Павлович честно старался разбудить сына, но удавалось ему это отнюдь не всегда — ночные посиделки заканчивались очень поздно. Сам Хармс периодически пытался «начать новую жизнь», писал себе в «правилах» что-то вроде «сократи число ночлежников и сам ночуй преимущественно дома», но это не получалось.

Кстати, в том же 1930 году Ювачеву-старшему удалось с большим трудом отбить «нападение» ЖАКТа на квартиру. В городе началось очередное «уплотнение», и в квартиру собирались подселить жильцов. Иван Павлович приносил справки из секции научных работников во Дворце труда, а когда это не помогло — прописал в квартире дочь Елизавету с мужем. Только после этого ЖАКТ отступился (впрочем, ненадолго — через некоторое время в квартиру Ювачевых все же подселили старую женщину с дочерью).

Пожалуй, последним знаковым событием в отношениях Хармса и Эстер стала отправка ей 22 декабря только что написанной драматической поэмы «Гвидон» (закончена 20 декабря). «Дорогая Эстер, — писал ей Хармс, — посылаю тебе вещь „Гвидон“. Не ищи в ней частных смыслов и намеков. Там ничего этого нет. Но каждый может понимать вещь по-своему. Это право читателя. Посылаю тебе эту вещь, потому что я тебе ее посвятил. Мне бы хотелось, чтобы она была у тебя. Если ты не пожелаешь ее принять, то верни обратно».

Письмо было подписано очередным вариантом псевдонима: «Даниил Хормс».

Что имел в виду Хармс под «частными смыслами и намеками», сказать трудно. Однако сюжет, связанный с поэтом Гвидоном (разумеется, не имеющим никакого отношения к пушкинскому персонажу), пытающимся урезонить свою невесту Лизу, вполне мог быть спроецирован на отношения между Хармсом и Эстер, особенно учитывая весьма рискованное и провокативное сексуальное поведение Лизы. Впрочем, в финале на предложение Настоятеля подать для них две кареты Лиза отвечает: «Спасибо, Настоятель, мы сядем в одну карету».

Текст «Гвидона» дошел до нас лишь в черновой редакции. В кусках, которые Хармс написал чуть позже, намереваясь включить в окончательный текст, есть замечательный стихотворный текст — один из лучших в его творчестве:

Когда дубов зелёный лист
среди росы,
когда в ушах мы слышим свист
кривой косы,
когда земля трещит в длину
и пополам,
тогда мы смотрим на луну
и страшно нам.
Но лишь в ответ ударит в пень
стальной топор —
умчится ночь, настанет день,
и грянет хор,
тогда во мне, открыв глаза,
проснётся вновь
волна морей, небес гроза,
моя любовь.

В черновике не видно, чтобы Хармс включил эти строки в основной текст. Но уже позже, весной 1933 года, он процитировал

в записной книжке строки из Гвидона, в которых, по его мнению, была достигнута подлинная чистота — эти строки как раз входили в куски, приложенные к основному тексту.

Тридцатого декабря Хармсу исполнилось 25 лет — это был первый его юбилей. Отец разбудил его в десять часов утра, назвал юбиляром и подарил ему освященную просфору, вино и книги. К подаркам приложил стихотворное поздравление:

Лет двадцать пять со дня рожденья,
Сегодня, в праздник именин,
Тебе приносим поздравленья,
Семь книг и к ним вина графин.

В январе — феврале 1931 года Хармс активно изучает магию и оккультизм, особенно интересуется картами Таро, пытается изучать иврит. Читает много книг по самым разным областям знаний, включая самые неожиданные (к примеру, по теории атомного ядра). Весна и лето этого года были очень продуктивны в творческом смысле: до нас дошло почти два десятка написанных в это время стихотворений и несколько прозаических текстов. Пожалуй, самой серьезной новацией стало появление в творчестве Хармса любопытного мифопоэтического образа — девушки по имени Хню:

ВОДА И ХНЮ

Хню:
Куда, куда спешишь ты, вода?

Вода:
Налево.
Там, за поворотом
стоит беседка.
В беседке барышня сидит.
Её волос чёрная сетка
окутала нежное тело.
На переносицу к ней ласточка прилетела.
Вот барышня встала и вышла в сад.
Идёт уже к воротам.

Хню:
Где?

Вода:
Там, за поворотом.
Барышня Катя ступает по травам
круглыми пятками.
На левом глазу василёк,
а на правом
сияет лунная горка
и фятками.

Хню:
Чем?

Вода:
Это я сказала по-водяному.

Хню:
Ой, кто-то идёт к нам!

Вода:
Где?

Хню:
Там.

Вода:
Это рыбак Фомка.
Его дочь во мне утонула.
Он идёт побить меня камнем.
Давай лучше громко
говорить о недавнем.

Рыбак:
Один я.
Из меня тянутся ветви.
Грубые руки не могут поднять иголки.
Когда я смотрю в море,
глаза мои быстро слезятся.
Я в лодку сажусь,
но лодка тонет.
Я на берег прыгаю,
берег трясётся.
Я лезу на печь,
где жили мои деды,

но печь осыпается.
Эй, товарищи рыбаки,
что же мне делать?
(Увидя Хню.)
Неужто Хню?

Хню (молча):
Да. Это я.
А вот мой жених Никандр.

Никандр:
Люблю, признаться, вашу дочь.
И в этом вас прошу помочь
мне овладеть её невинностью.
Я сам Бутырлинского края,
девиц насилую, играя
с ними в поддавки.
А вам в награду, рыбачок,
я подарю стальной сачок
и пробочные поплавки.

Рыбак:
Шпасибо, шпасибо!

Никандр:
Лови полтину!

Вода:
Какую мерзкую картину
я наблюдаю.
Старик поймал полтину в рот.
Скорей, скорей за поворот
направлю свои струны звонкие.

Хню:
Прощай, вода.
Ты меня не любишь?

Вода:
Да.
Твои ноги слишком тонкие.
Я ухожу. Где мой посох?

Хню:

Ты любишь чернокосых?

Вода:
Жырк, жырк,
лю-лю-лю.
Журч, журч.
Клюб,
клюб,
клюб.

в с ё

(1931)

Хню — это вариант лесной девы. По рассказам, в комнате Хармса висела картина художника Петра Соколова «Лесная девушка», которая, видимо, и дала толчок к созданию этого образа:

Хню из леса шла пешком.
Ногами месила болота и глины.
Хню питалась корешком
рога ворона малины.
Или Хню рвала побеги
Веселого хмеля, туземца рощ.
Боги ехали в телеге.
Ясно чувствовалась мощь
богов, наполненных соком лиан и столетних нев.
И мысль в черепе высоком лежала, вся окаменев.
Зубами щелкая во мху,
грудь выпятив на стяги,
варили странники уху,
летали голые летяги,
подвешиваясь иными моментами на сучках вниз головой.
Они мгновенно отдыхали, то поднимая страшный вой,
в котел со щами устремляясь,
хватая мясо в красную пасть.
То снегири летели в кучу печиков,
то медведь, сидя на дереве и
запустив когти в кору, чтобы не упасть,
рассуждал о правосудии кузнечиков.
То Бог в кустах нянчил бабочкину куколку,
два волка играли в стуколку —

таков был вид ночного свидригала,
где Хню поспешно пробегала
и думала, считая пни сердечного биения.

(«Хню», апрель 1931)

Тогда же в творчестве Хармса появляется и новый жанр — литературная молитва:

МОЛИТВА ПЕРЕД СНОМ

Господи, среди бела дня
накатила на меня лень.
Разреши мне лечь и заснуть Господи,
и пока я сплю накачай меня Господи
Силою Твоей.
Многое знать хочу,
но не книги и не люди скажут мне это.
Только Ты просвети меня Господи
путем стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со смыслами,
быстрого к управлению слов
и прилежного к восхвалению имени Бога
во веки веков.

Между прочим, несмотря на явную христианскую фразеологию, понимание Хармсом божественной сущности носило, скорее, индивидуальный характер. Хармс обращался к Богу прежде всего как к личному божеству, вел с ним интимный и глубоко личностный диалог. Иногда он давал этому личному божеству придуманное им самим имя — это могло быть число один по-японски («Ити») или название первой буквы еврейского алфавита («Алеф»), писал обращения в письмах и т. п. Вот и в этой молитве Хармс рассматривает свои стихи как способ познания мира и просит о помощи, о просветлении...

Подобные молитвы Хармс рассматривал как один из видов «словесных машин» — то есть способов воздействия словом на реальность. Известно его знаменитое высказывание: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется». Соединение слов представало для Хармса способом освобождения заложенной в словах таинственной и

могущественной силы.

«Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена, — пишет он в дневнике в апреле 1931 года. — Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов ритмических стихов. Те сложные пути, как помощь метрических стихов при двигании каким-либо членом тела, тоже не должны считаться вымыслом. Эти грубейшие действия этой силы вряд ли доступны нашему рассудительному пониманию. Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным, чем методы, применяемые до сих пор в науке. Тут раньше всего доказательством не может служить факт или опыт. Я ХЫ затрудняюсь сказать, чем придется доказывать и проверять сказанное. Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ».

Хармс здесь опирается прежде всего на каббалистические концепции, приписывающие особую силу и боговдохновенный смысл буквам еврейского алфавита, проецируя их на русский алфавит. Аналогом каббалистических вычислений для него становится процесс творчества.

Весь 1931 год был для Хармса годом домашних вечеров — никаких других вечеров устраивать было уже невозможно. В его записных книжках мелькают имена друзей, у которых он бывал: преподаватель университета П. П. Калашников, Липавский и Тамара Мейер (впоследствии Липавская), Б. Житков и др. Читали стихи, прозу, разговаривали.

В ноябре Хармс завершает свой роман с Раисой Ильиничной Поляковской, начавшийся летом этого же года. Хармс, как это было ему обычно свойственно, придал своей любви мистический характер: он интерпретировал ее имя как символ спасения и повесил над кроватью надпись «Мысль о Рае». Поняв, что никаких перспектив у их отношений нет, он с середины сентября прекратил с ней встречаться, а 2 ноября написал уже приводившееся ранее большое письмо с объяснением своих чувств, но послать его не решился. Вместо него в тот же день он отправил ей краткое письмо:

«Дорогая Раиса Ильинишна,

я ничего не могу сказать Вам о причине, почему я не видел Вас с 19 сентября.

Ваш голос я, конечно, узнал, когда Вы звонили мне по телефону.

Так как все равно я больше Вас не увижу, то могу Вам сказать: я полюбил и люблю Вас.

Я семь лет любил Эстер, а теперь семь лет буду любить Вас.

Где бы я ни был, меня не покидает мысль о Рае.

Даниил Хаармс».

Чуть раньше, 4 октября, ОБЭРИУ понесло первую потерю. От остропрогрессирующего туберкулеза легких скончался Юрий Владимиров — юный поэт, считавшийся учеником Хармса, заядлый яхтсмен. На его яхте друзья частенько плавали по Финскому заливу. Его похоронили на Смоленском кладбище. Л. Пантелеев вспоминал, как его поразило то, что Хармс не пришел ни на домашнюю литию, ни на кладбище, а потом, встреченный Пантелеевым на Невском, на его недоуменный вопрос ответил: «Я никогда никого не провожаю!»

В печати и на писательских собраниях имя Хармса теперь если и употреблялось, то почти исключительно в негативном контексте: в октябре рапповец М. Чумандрин заявил, что Хармс и Введенский находятся на буржуазных позициях и «отсиживаются» в детской литературе (последнее утверждение, надо отметить, недалеко от истины), в ноябре редактор детского сектора Госиздата А. Серебряников в своей статье, опубликованной в «Смене», назвал обэриутов «литературными хулиганами» и «богемствующими буржуазными последышами». Тучи над обэриутами сгущались — и гром грянул в декабре.

Глава пятая
АРЕСТ И ССЫЛКА

Аресты начались 10 декабря 1931 года. В этот день были «взяты» Хармс, Введенский, Туфанов, Калашников, Воронич и знакомый с ними литературовед Ираклий Андроников. Хармса арестовали на квартире у Калашникова, а в его комнате в квартире на Надеждинской улице был произведен обыск, закончившийся изъятием вещей. В «Постановлении о производстве обыска и задержании подозреваемого» указывалось, что Д. И. Ювачев (Хармс) подозревается в том, что «он является участником антисоветской нелегальной группировки литераторов». В списке изъятого — «мистическая литература, рукописи и разная переписка». Закончив обыск, при котором присутствовали отец Хармса И. П. Ювачев и дворник А. А. Дружина (за последнюю ввиду ее неграмотности в протоколе расписался муж сестры Хармса В. Грицын), агенты ОГПУ опечатали комнату и ушли. Сестра Хармса Елизавета Грицына вспоминала, что арестовывать брата пришли ночью: «...Сделали обыск, многое унесли с собой».

В деле № 4246 имеется также еще один ордер — от 25 декабря, на основании которого комната Хармса — снова в присутствии его отца — была распечатана, из нее вынесли целый ящик с рукописями и снова наложили печать. На этот раз в качестве понятого присутствовал управдом Кильдеев, чьим именем в несколько измененном виде («Калдеев») Хармс снабдил персонажа стихотворения «Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев...».

Рукописи, книги и переписка изымались в тот день практически у всех арестованных. 14 декабря по тому же делу был арестован последний его участник — Игорь Бахтерев. Обвинение одновременно с решением об избрании меры пресечения — содержание под стражей — им всем (кроме И. Андроникова) было утверждено лишь 28 декабря, а предъявлено под расписку и того позже — 14 января 1932 года. Обвинение, по сути, повторяло то, что было написано в постановлениях об их арестах и обысках: Хармс, Введенский, Туфанов и Бахтерев назывались в них «членами антисоветской группы писателей», Калашников «вел систематическую антисоветскую агитацию», а кроме того, именно на его квартире проходили собрания упомянутой «антисоветской группы». В обвинительном заключении Воронича эта группа «расширилась» — в ее числе назывались уже не только

литераторы, но и художники, поскольку Калашников и Воронич были художниками, а последний даже преподавал изобразительное искусство в 56-й трудовой школе.

Удивление вызывает, конечно, отсутствие в деле такого же документа в отношении Ираклия Андроникова. Более того — уже 29 января подписывается постановление о его освобождении из-под стражи, а в итоге его дело — единственного из всех — оказывается прекращенным «за недоказанностью» (это в ОГПУ-то «не смогли доказать» обвинение!). Впоследствии это дало повод подозревать Андроникова как провокатора, хотя, разумеется, никаких доказательств этого найти невозможно. Впрочем, совесть у Андроникова и впрямь была нечиста. Замечательный современный филолог и архивист М. О. Чудакова рассказала в одной из своих статей о том, как она на одном выступлении 1970-х годов посетовала на то, что современный человек имеет очень мало представлений о механизмах перетекания фактов реальной жизни в архивные хранилища. Может быть, добавила она, жизненное поведение многих было бы несколько иным, если бы они помнили о том, что любое слово, сказанное публично, не улетит в бесконечность небытия и не растворится в воздухе, а ляжет в архив, зафиксированное в письмах, дневниках, мемуарах современников — а затем станет предметом оценки потомков.

Присутствовавший на этом выступлении Чудаковой Андроников налился кровью так, что она даже в какой-то момент испугалась за его здоровье. К счастью, всё обошлось, а уже на следующий день Андроников обзванивал людей, призывая их разделить его волнение и возмущение словами Чудаковой: «Что такое она говорила? К чему призывала?»

Несколько дней Мариэтта Омаровна пребывала в полном недоумении о причинах столь, казалось бы, неадекватной реакции, пока ее коллега, давно и хорошо знавшая Андроникова, не открыла ей глаза: «Ну как же вы не понимаете! Он привык, что он — *субъект* Истории! А тут вы показываете, что он также — и ее *объект*! Он-то сам помнит, что выступал на писательском собрании против Пастернака! Чтоб его за Нобелевскую премию из Союза писателей исключили!..»

Думается, что не одно это темное пятно было на совести Андроникова, что и заставляло его нервничать при намеке на то, что впоследствии всё может стать «достояньем доцента». Вполне возможно, что его неоднозначная репутация вкупе с неожиданным снятием обвинений и породили впоследствии версию о его причастности к аресту и репрессиям против обэриутов и их друзей.

Разумеется, и сами арестованные пытались и во время

отсидки в ДПЗ, и позже, уже в ссылке, «вычислить» виновника своих бед. По воспоминаниям Соломона Гершова, арестованного по тому же делу, все они часто до ареста бывали у художницы Елены Васильевны Сафоновой, которая жила в большой коммунальной квартире на Литейном проспекте, ранее принадлежавшей профессору-химику Алексею Лихачеву. У этого профессора был сын Иван, позже ставший известным переводчиком. Он очень часто приходил в комнату к Сафоновой, брал книжку и ложился на диван — читать. А в это время пришедшие к Сафоновой друзья вели свои жаркие и, увы, не вполне осторожные разговоры. Уже во время допросов Гершов с Сафоновой услышали из уст следователя множество собственных фраз, которые почти все были сказаны именно тогда, в комнате Сафоновой, когда Иван Лихачев мирно лежал на диване...

Гершов даже рассказывал позже, что Иван Лихачев якобы явился к Сафоновой в Курске, но она немедленно выгнала его, назвав подлецом. Эта история сомнительна, так как Лихачев не арестовывался в 1931 году и в Курск не высылался, а о его добровольном визите туда мы ничего не знаем. Скорее всего, речь тут идет об ошибке памяти — думается, что столкновение Сафоновой с Лихачевым произошло уже позже, после ссылки.

Если о роли Андроникова в аресте Хармса и его друзей можно только догадываться, то в случае с Лихачевым подозрения были вполне обоснованны. Более того, уже в послевоенное время Лихачев, отсидевший не один год в сталинских лагерях, не стесняясь, называл себя «Жан-ажан» (от французского *agent* — агент, это слово также имеет значение «полицейский»), намекая на то, что он был осведомителем известных учреждений.

И еще одной вполне вероятной причиной привлечения внимания ОГПУ к обэриутам стали показания Игоря Терентьева, данные им после ареста в Днепропетровске 24 января 1931 года. На допросе 13 марта Терентьев рассказал, в частности, что в 1923 году К. Малевич, якобы возглавлявший контрреволюционную организацию, прислал к нему «поэта Введенского и композитора Друзкина (так! — *А. К.*)», с которыми он должен был развивать «контрреволюционную работу», которую ранее вел в группе «41°». Далее Терентьев сообщал, что он соответствующим образом «обрабатывал» этих лиц, из которых впоследствии возникла отдельная, с ним никак не связанная группа «обореуты» (так! — *А. К.*), «в составе Введенского, Хармса, Цымбала и с ними еще несколько лиц, которых я не помню». При всей абсурдности этих показаний информация о том, что Терентьева с Введенским и Друскиным, которым в 1923 году было соответственно 19 и 21 год, познакомил Малевич, представляется чрезвычайно

интересной.

С первых же допросов Хармсу стало ясно, что вовсе не обэриутские поэтические выступления и не злобная реакция на них советской прессы стали причиной ареста. Ленинградское ГПУ создавало дело детского сектора Госиздата — поэтому на допросах речь шла прежде всего о работе Хармса, Введенского и других в детской литературе, а их «взрослое» творчество, которое постоянно именовалось «заумным», оказалось для следователей лишним удобным поводом для «доказательства» антисоветского образа мышления арестованных. Судя по всему, изначально планировалось не только разгромить весь детский сектор издательства, но и добраться до Маршака, который, видимо, и был главной целью сфабрикованного дела. Почему ГПУ не удалось добиться своего, понять трудно, но факт остается фактом: окончательный разгром детища Маршака был отложен до 1937 года, и до того же года отложилось его фактическое бегство в Москву.

Сейчас все протоколы допросов опубликованы, но читать их весьма тяжело. Мы знаем, какие пытки применялись к подследственным во второй половине 1930-х годов, знаем также, что процесс введения в следствие «специальных методов» вовсю пошел после убийства Кирова. Но в конце 1931-го — начале 1932 года подследственных еще не били, не применяли «стойки», не лишали сутками сна и даже не заставляли спать по очереди в битком набитой камере. Впоследствии Хармс неоднократно шокировал своих знакомых, называя время, проведенное в тюрьме, «прекрасным» и «замечательным» и заявляя, что предпочитает ДПЗ городу Курску, куда он в скором времени попал в ссылку. Разумеется, имелся в виду некий парадокс, о котором он напишет в дневнике в декабре 1936 года: «Я был наиболее счастлив, когда у меня отняли перо и бумагу и запретили что-либо делать. У меня не было тревоги, что я не делаю чего-то по своей вине. Совесть была спокойна, и я был счастлив. Это было, когда я сидел в тюрьме. Но если бы меня спросили, не хочу ли я опять туда или в положение, подобное тюрьме, я сказал бы: нет, НЕ ХОЧУ». Но сама возможность подобного парадокса, конечно, косвенно доказывает относительно сносный характер существования арестованных в ДПЗ во время предварительного следствия в декабре 1931-го — январе 1932 года — по сравнению с тем, что творилось уже четырьмя-пятью годами позже.

В связи с этим следует задаться вопросом — что же заставляло допрашиваемых в отсутствие пыток так откровенно оговаривать и себя, и своих знакомых? Посмотрим на допросы

Хармса. Он был допрошен 11 декабря — на следующий день после ареста и первым среди всех арестованных. Сначала ему были заданы обычные вопросы анкетного характера: фамилия, имя, отчество, возраст, происхождение, род занятий, семейное положение и т. п. На вопрос об имущественном положении до и после революции Хармс ответил кратко: «неимущий», заявил, что никакой общественной работы не ведет, а свое образование охарактеризовал как «среднее и незаконченное высшее», очевидно, имея в виду неоконченный техникум. «По существу дела» Хармс на первом допросе показал следующее (текст записан рукой следователя):

«Я работаю в области литературы. Я человек политически не мыслящий, но по вопросу близкому мне, вопросу о литературе, заявляю, что я не согласен с политикой Советской власти в области литературы и ‹нрзб› желаю, в противовес существующим на сей счет правительственным мероприятиям, свободы печати, как для своего творчества, так и для литературного творчества близких мне по духу литераторов, составляющих вместе со мной единую литературную группу».

Судя по всему, политика следователя была простой. Сначала нужно было «зацепить» допрашиваемого, начав, казалось бы, с самого незначительного. Хармс прекрасно понимал, что в изъятых письмах и процитированных в доносах его высказываниях вполне достаточно материала для политического обвинения. Скорее всего, и сам арест вовсе не был для него неожиданностью (заметим, как и для Введенского, который свой первый допрос начал со слов о том же: «Арест мой органами ГПУ, происшедший на ст. Любань по пути моего следования в Новый Афон, не явился для меня неожиданностью...»). Этой «зацепкой» стал вопрос о свободе: Хармс прекрасно понимал, что с чем-то из обвинений соглашаться надо, а несогласие с политикой партии в области свободы печати было одним из самых «безобидных» обвинений, сулящим незначительное наказание. Однако следователю А. Бузникову этого конечно же оказалось мало. До 18 декабря он оставляет Хармса в покое и принимается за Введенского, стремясь получить от того как можно больше имен и фактов.

Протоколы допросов Введенского (а именно его допрашивали больше всех) дают пищу к размышлениям на одну и ту же тему: что из того, что говорил Введенский, уже было известно следователям, а что становилось дополнением к обвинительным материалам? Следим: вот Введенский подробно перечисляет участников «систематических сборищ, сопровождаемых развратными оргиями» на квартире Калашникова и

«антисоветских сборищ на квартире художницы Сафоновой». Все эти имена, конечно, были известны. Но вот, называя художниц Порет и Глебову, Введенский определяет их как «приспособленцев в художественном творчестве», а это уже — явное подтверждение версии следствия. Антисоветские анекдоты и монархические высказывания собиравшихся, упоминаемые Введенским, без сомнения, также были аккуратно зафиксированы доносчиками. Однако Введенский подробно развивает эту тему в отношении себя и Хармса, рассказывая о том, как они надеялись на восстановление монархического строя, причем не только для получения свободы выступлений и публикации своих произведений («Самые отъявленные футуристы имели возможность (при царе. — *А. К.*) выступать перед широкими аудиториями, пользовались успехом, печатались...»), но и в плане мистическом — как возвращение царя-помазанника. При этом особенно интересным кажется сопоставление Введенским внешней бессмысленности для страны деятельности бездарного царя с их собственным творчеством: «В наших заумных, бессмысленных произведениях мы ведь тоже искали высший, мистический смысл, складывающийся из кажущегося внешне бессмысленного сочетания слов».

Нигде — ни в сохранившихся письмах и дневниках обэриутов, ни в мемуарах знавших их людей — нет свидетельств такого странного сравнения. Представляется, что авторство его принадлежит совместно Введенскому и следователю Бузникову, поскольку последний, как видно из протоколов, стремился ухватиться за любое знакомое ему слово, чтобы сделать его основой для очередного обвинения. Так, например, явно под его диктовку Введенский «признается» в употреблении в своих произведениях «старорежимных» слов («генерал», «полковник», «монастырь», «князь», «Бог», «казаки», «рай»). Совершенно фантастично выглядят интерпретации Введенским (также явно под диктовку следователя) своих заумных стихов, в которых неожиданно обнаруживается «контрреволюционный» смысл. Но в некоторых случаях Введенский явно идет навстречу пожеланиям следователя, подтверждая то, что Бузников от него хотел. Острие удара Ленинградского ГПУ было направлено против детского сектора — и вот Введенский подробно рассказывает о том, как С. Маршак поддерживал и направлял их антисоветское творчество, отвращая от насущных дел социалистического строительства, как Олейников издевался над сталинской философией и (что хуже всего) интересовался работами Троцкого.

Нам известно из воспоминаний лишь, что Введенский незадолго до ареста действительно произнес тост за покойного

императора Николая II. На недоуменный вопрос одного из присутствующих Введенский объяснил, что он сторонник монархии потому, что при наследственной смене власти во главе государства хотя бы случайно может оказаться порядочный человек, поскольку процесс не зависит от воли людей. Там же, где руководителя выбирает народ, порядочному человеку оказаться на вершине просто невозможно. Разумеется, такой монархизм носил весьма своеобразный характер и уж совсем никак не вписывался в нарисованный Введенским в показаниях следователю мистический образ самодержца-помазанника.

Что же касается интерпретаций художественных произведений арестованных, то следователь Бузников не ограничивался только Хармсом и Введенским. Пожалуй, венцом его «литературоведческих штудий» стала интерпретация поэмы Александра Туфанова «Ушкуйники» о борьбе Великого Новгорода с Москвой в XV веке. Заумную функцию в поэме выполняют разбросанные по ней древнерусские, церковнославянские и диалектные слова, значение которых остается темным для современного читателя. Вот как «переводит» Туфанов свой текст по указанию следователя:

«В этой своей поэме я пишу: „Погляжу с коня на паздерник, как пазгает в поздыбице Русь“. В точном смысловом содержании это значит, что „я, враг Советской власти, наблюдаю и радуюсь, как полыхает в подполье пожарище контрреволюции“»[10].

Настоящий филологический шедевр! Куда до него примитивной интерпретации рассказа про Кольку Панкина, в котором Хармс якобы призывал советских детей к эмиграции…

Допросы Введенского продолжались дольше всего: с 12 декабря по 17 января. К 18 декабря — дате второго допроса Хармса — состоялось уже три допроса Введенского, и следователь получил достаточное количество материала. «Дожать» Хармса теперь оставалось делом техники. Можно было, например, показать ему протоколы допросов Введенского с его собственноручной подписью. Кроме того, следователи вели определенную игру: так, например, Лазарь Коган охотно вел с Хармсом беседы на литературные и философские темы. Судя по дневнику, Хармс, видимо, даже проникся некоторой симпатией к следователю и беседовал с ним уже в конце 1932 года, вернувшись из ссылки, Коган же давал ему советы, какие нужно предпринять шаги, чтобы восстановиться в прежних правах. Что же касается Алексея Бузникова, который и вел дело Хармса (его подписи стоят на всех протоколах допросов арестованных по делу детского сектора Госиздата), то остается лишь предположить, что необходимых признательных показаний он добился еще и с

помощью «торговли», убедив (как это часто бывало в то время) подследственного, что, лишь подписав всё, что от него требуется, тот сможет добиться смягчения участи как для себя, так и для своих товарищей, тогда как в противном случае их ждет самая тяжелая участь. Забегая вперед, можно сказать, что, судя по относительной мягкости приговора, который был впоследствии еще более смягчен, такая сделка со следствием действительно имела место.

Восемнадцатого декабря состоялся второй допрос Хармса. Если в протоколе первого мы не видим даже намека на какие-то «признательные показания» — причем Хармс соглашается говорить только о себе, — то теперь он подробно рассказывает в «нужном» ключе и о своих товарищах. Впрочем, стоит заметить, что даже при таком повороте он называет себя «идеологом антисоветской группы литераторов», то есть фактически ее идейным руководителем. За этой формулировкой стояло явное стремление взять основную вину на себя, а даже по тем временам это сулило весьма серьезное наказание:

«Становясь на путь искреннего признания, показываю, что являлся идеологом антисоветской группы литераторов, в основном работающих в области детской литературы, куда, помимо меня, входили А. Введенский, Бахтерев, Разумовский, Владимиров (умер), а несколько ранее Заболоцкий и К. Вагинов. Творчество нашей группы распадалось на две части. Это, во-первых, были заумные, по существу, контрреволюционные стихи, предназначенные нами для взрослых, которые, в силу своих содержания и направленности, не могли быть отпечатаны в современных советских условиях и которые мы распространяли в антисоветски настроенной интеллигенции, с которой мы были связаны общностью политических убеждений. Распространение этой, вышеотмеченной части нашего творчества шло путем размножения наших литературных произведений на машинке, раздачи этих произведений в списках, через громкое чтение их в различных антисоветских салонах, в частности, на квартире у П. П. Калашникова, человека монархически настроенного, к которому собирались систематически антисоветски настроенные лица. Кроме того мы выступали с нашими произведениями для взрослых и перед широкими аудиториями, напр. в Доме печати и в университете, где в последний раз аудитория, состоящая из студентов, реагировала на наше выступление чрезвычайно бурно, требуя отправки нас в Соловки и называя нас контрреволюционерами. Вторая часть нашего творчества относится к области детской литературы. Свои детские произведения мы считали, в отличие от вещей, предназначаемых

для взрослых, не настоящими, работа над которыми преследует задачу получения материальных средств к существованию. В силу своих политических убеждений и литературной платформы мы сознательно привносили в область детской литературы политически враждебные современности идеи, вредили делу советского воспитания подрастающего поколения. Наша заумь, противопоставленная материалистическим установкам советской художественной литературы, целиком базирующаяся на мистико-идеалистической философии, является контрреволюционной в современных условиях.

Признаю, что, находясь во главе упомянутой выше группы детских литераторов, я творил антисоветское дело. В дальнейших своих показаниях я детализирую и расширю данный протокол».

Об обстановке допросов и о характере взаимоотношений Хармса со следователями у нас имеются воспоминания художника Василия Власова, записанные в середине 1970-х годов. Власов был вызван к одному из следователей в конце 1931-го — начале 1932 года в качестве свидетеля по какому-то делу, о котором он ничего не знал. Когда это выяснилось, следователь, зная, что Власов был в то время знаком с Хармсом, стал рассказывать ему, как совсем недавно ему пришлось вести допросы Хармса. Смысл этих рассказов сводился к тому, что ему никогда еще не приходилось иметь дела с таким удивительным подследственным, да и вообще он даже предполагать не мог, что встречаются такие люди.

Оценивать степень правдивости этих воспоминаний сложно. По словам Власова, в то время в Ленинградском ГПУ были два следователя, «специализировавшиеся» на делах писателей и художников, которые якобы были известны как «Сашка» и «Лешка». И тут уже начинаются сложности. «Лешка» — это, судя по всему, Бузников. Но никакого «Сашки» в материалах дела Хармса нет; на всех протоколах стоят подписи Бузникова. Один протокол (допрос Н. Воронича) подписал В. С. Мельников, чьи инициалы исключают имя «Александр»; что касается Когана, об участии в деле которого нам известно, то его звали Лазарь. Власов же утверждает, что «Сашка» не просто допрашивал Хармса на начальном этапе, но вел записи этих допросов (как минимум первых двух или трех). Но этих записей, сделанных якобы его рукой, нигде не сохранилось.

Вместе с тем рассказы «Сашки» действительно очень напоминают реального Хармса и его стиль общения — розыгрыши, парадоксальные утверждения, шуточные высказывания, изрекаемые с самым серьезным видом. В результате следователь якобы принял решение отказаться от

ведения дела Хармса, так как понял, что «ничего не делает того, что от него требуется, то есть следствие не ведет, а подследственный его развлекает». В воспоминаниях Власова приводится и конкретный пример, сообщенный ему «Сашкой». В кабинете следователя был половичок у входа — вытирать ноги. И вот Хармс якобы заявил ему на втором или третьем допросе, что этот половичок мешает беседе, потому что силуэт следователя проецируется не на гладкую дверь, а на этот половичок. Это, мол, мешает следователю сосредоточиться. И когда тот стал смеяться, Хармс совершенно серьезно сказал ему: «Я отказываюсь отвечать на ваши вопросы, пока вы не создадите для себя нормальной обстановки для вашей работы».

Финал этой истории в изложении Власова такой: следователь открывает дверь и — выбрасывает туда «подозрительный» половичок.

По воспоминаниям Власова, Хармс практически полностью подавил волю своего следователя, заставив его вместо допросов вести беседы, в которых розыгрыши перемежались абсурдными заявлениями. Дело дошло до того, что «Сашка» с ужасом отказался от предложения Хармса самостоятельно написать показания: он представил себе, что в них может оказаться...

Читатель имеет возможность сравнить эти воспоминания с приводимыми здесь протоколами допросов Хармса. Легко увидеть, насколько не совпадает бодрческий тон мемуаров Власова с тем драматизмом, который мы наблюдаем на страницах протоколов, где Хармсу приходится постоянно — и с большим напряжением — лавировать между подтверждением фактов, уже известных следствию, домысливанием того, чего в этих фактах недоставало, и стремлением все же принести своими показаниями возможно меньший вред и себе, и своим товарищам по несчастью. Вот текст третьего допроса Хармса от 23 декабря 1932 года:

«Наша группа стала работать в области детской литературы с 1927-го года.

В область детской литературы наша группа привнесла элементы своего творчества для взрослых т. е. заумь, которую я в предыдущем протоколе назвал контрреволюционной. Наиболее заумными являются следующие мои детские произведения: „Иван Иванович Самовар“, стихи „о Топорышкине“, „Как старушки покупали чернила“, „Во-первых и во-вторых“ и др. Весьма приближаются к форме заумного творчества такие произведения Введенского: „Кто“, „Железная дорога“, „Бегать, прыгать“ и др. в этом же роде. К наиболее бессмысленным своим стихам, как, напр., стихотворение „о Топорышкине“, которое, ввиду крайней

своей бессмыслицы, было осмеяно даже советской юмористической прессой, я отношусь весьма хорошо, расценивая их как произведения качественно превосходные. И сознание, что они неразрывно связаны с моими непечатающимися заумными произведениями, приносило мне большое внутреннее удовлетворение. Я должен был, ввиду предъявляемых требований, в дальнейшем несколько отойти от прямо заумных произведений, типа указанных выше, и начать писать несколько более конкретно. Однако такие мои вещи, как „Миллион“ и „Что нужно заготовлять на зиму“, не стали от этого менее политически вредными, контрреволюционными, чем произведения, выше названные. В обоих книжках, и в „Миллионе“ и в „заготовках“, общественно-политические темы сознательно подменены мною естествоведческими темами. В „Миллионе“ тема пионерского движения подменена мною простой маршировкой, которая передана мною в ритме самого стиха, с другой стороны, внимание детского читателя переключается на комбинации цифр. В книжке „Что мы заготовляем на зиму“ тема о том же пионерском лагере подменена мною сознательно темой естествоведческой, и внимание ребенка переключается на те предметы, которые необходимо заготовить на зиму. Я квалифицирую эти книжки как политически враждебные современному политическому строю, которые вместе со мной разделяла и вся группа. В тех случаях, когда, ради материальных соображений, я пытался приспособиться к предъявляемым общественностью к детской литературе требованиям, у меня получались явно халтурные произведения, как, например, стихи, написанные мною для журнала „Октябрята“. Детские произведения, названные выше, и другие, принадлежащие как моему перу, так и творчеству остальных членов группы, зачитывались и обсуждались в кругу членов группы и близких группе лиц. Встречали полное одобрение.

Резюмируя свое показание, признаю, что деятельность нашей группы в области детской литературы носила антисоветский характер и нанесла значительный вред делу воспитания подрастающего советского поколения. Наши книжки отрывали читателя от современной конкретной действительности, действовали разлагающим образом на воображение ребенка. В частности, с этой точки зрения могу еще указать на стихотворение под названием „Врун“, помещенное в журнале „Еж“, которое содержит элементы бессмыслицы».

Интересно, что в феврале 1933 года через руки этих же следователей — Бузникова и Когана — прошел арестованный

Р. И. Иванов-Разумник, оставивший такие воспоминания об общении с ними:

«Особоуполномоченный секретно-политического отдела Бузников и следователь Лазарь Коган — молодые люди, которым в совокупности вряд ли больше лет, чем мне. Они вполне корректны и вежливы (бывает при допросах и диаметрально противоположное обращение), вполне осведомлены в своей специальности — программах разных партий, оттенках политических разногласий; гораздо менее знакомы с историей мысли, — оба твердо убеждены, что Чернышевский был „марксист“; наконец — совсем беспомощны в вопросах философских, о которых, однако, пробовали говорить со мной в эту ночь. Вопросы были наивны, что возбуждало лишь улыбку. Так, например, один из следователей спросил меня — разделяю ли я „философское учение“, изложенное в X-м томе собраний сочинений Ленина? А на мой отрицательный ответ — сделал заключение: „значит вы — идеалист, а не материалист?“ Когда же я ответил, что я — не метафизик, а материализм и идеализм одинаково метафизические течения, то этот элементарный ответ оказался для обоих следователей настолько непонятным, что впредь они уже не возобновляли бесед со мной на подобные темы.

Не надо думать, что эти ни к селу, ни к городу не идущие вопросы были промежуточными и случайными в этом всенощном разговоре: наоборот, весь он только и состоял из таких ненужностей и самоочевидностей. Следователям надо было установить в протоколе, закрепленном моею подписью, что я — не марксист, что в течение всей своей литературной деятельности я развивал идеологию „народничества“, социально-философское учение, родоначальниками которого последовательно являлись Герцен, Чернышевский, Лавров и Михайловский. Когда я иронически спросил, не были бы арестованы и они, доживи они до наших дней, то Лазарь Коган с апломбом ответил, что Чернышевский — марксист, за что ему и поставлены памятники, а вот Михайловского — „пришлось бы побеспокоить“. И это — с ясным лицом и с медным лбом».

Василий Власов относит свои воспоминания к 1937 году. Однако в этом году в Ленинградском НКВД ни Коган, ни Бузников уже не работали. Вот свидетельство Иванова-Разумника: «Весною 1937 года, будучи в Ленинграде, я узнал, что Бузников арестован и сидит в том самом ДПЗ, в котором допрашивал меня, а Лазарь Коган не то расстрелян, не то сослан куда-то „на периферию“... Сегодня — я, а завтра — ты...»

Стоит добавить, что Бузников в итоге был уволен из

«органов», а Коган вскоре расстрелян.

Похоже, что «Сашка», которого упоминает Власов, — это был все-таки Лазарь Коган, который формально допросов не вел, но, ассистируя Бузникову, подыгрывал ему, изображая доброго следователя — в противовес злому. По воспоминаниям Бахтерева, Коган предлагал ему на допросах чай, кофе, папиросы, уговаривал подписать протокол о том, что он являлся участником антисоветской группировки, обещая в этом случае самое минимальное наказание (и в этом он не обманул). Следует, правда, держать в памяти и имя Александра (Альберта) Робертовича Стромима (1902—1938), который был следователем Ленинградского ОГПУ в конце 1920-х — начале 1930-х годов и специализировался по делам интеллигенции; с ним имели дело, в частности, М. М. Бахтин, А. А. Мейер, Н. П. Анциферов, Е. В. Тарле, Д. С. Лихачев.

Следующий допрос Хармса состоялся 1 января 1932 года, в Новый год — впрочем, тогда этот день еще не был выходным. Следователю потребовалась конкретизация фактов — и она была получена:

«Наша группа, как я указывал в предыдущих своих показаниях, работала в области детской литературы в течение нескольких лет.

За это время нами было написано и сдано в печать большое количество прозаических и стихотворных книжек для детей, которые надо подразделить на произведения халтурные и антисоветские.

К халтурным произведениям из своих книжек я отношу следующие: „Театр“, „Озорная пробка“ и три стихотворения, помещенных в ж. „Октябрята“, одно из которых называлось „Соревнование“. Эти произведения для детей были написаны мною в минимально короткий срок и исключительно ради получения гонорара.

Особо халтурной из вышеназванных произведений я считаю книжку „Театр“. Помимо того, что эта книжка не сообщает детям абсолютно никаких полезных сведений, — она и по форме своей является чрезвычайно скверной, антихудожественной. То же самое следует сказать и о книжке „Озорная пробка“, — которую я написал за два часа. Что же касается стихотворения для ж. „Октябрята“, то в этом случае имело большое значение то обстоятельство, что эти произведения я писал на советские темы: соревнование и т. д., которые были мне враждебны в связи с моими политическими убеждениями и которые я, следовательно, не мог изложить художественно приемлемо.

Творчество члена нашей группы Введенского также в

некоторой своей части носит халтурный характер. Это относится к первым произведениям Введенского на советские темы, которые носили приспособленческо-халтурный характер. Переименовать эти произведения я сейчас затрудняюсь, так как забыл их названия. Как халтурно-приспособленческое я могу квалифицировать и все творчество для детей другого члена нашей группы Заболоцкого.

К антисоветским произведениям я отношу следующие политически враждебные произведения для детей, вышедшие из-под пера членов нашей группы: мои — „Миллион“, „Как старушка чернила покупала“, „Иван Иванович Самовар“, „Как Колька Панкин летал в Бразилию“, „Заготовки на зиму“ и друг.; Введенского — из тех, что я помню, — „Авдей-Ротозей“, „Кто“, „Бегать — прыгать“, „Подвиг пионера Мочина“ и др.

Мое произведение „Миллион“ является антисоветским потому, что эта книжка на тему о пионердвижении превращена сознательно мною в простую считалку. В этой книжке я сознательно обошел тему, заданную мне, не упомянув ни разу на протяжении всей книжки слово „пионер“ или какое-либо другое слово, свидетельствующее о том, что речь идет о советской современности. Если бы не рисунки — кстати, также сделанные худ. Конашевичем в антисоветском плане, — то нельзя было ‹бы› понять, о чем идет речь в книжке: об отряде пионеров или об отряде белогвардейских бойскаутов, тем более что я отделил в содержании книжки девочек от мальчиков, что, как известно, имеет место в буржуазных детских организациях и, напротив, глубоко противоречит принципам пионердвижения.

Другая из названных выше, моя книжка „Иван Иванович Самовар“ является антисоветской в силу своей абсолютной, сознательно проведенной мною оторванности от конкретной советской действительности. Это — типично буржуазная детская книжка, которая ставит своей целью фиксирование внимания детского читателя на мелочах и безделушках с целью отрыва ребенка от окружающей действительности, в которой, согласно задачам советского воспитания, он должен принимать активное участие. Кроме того, в этой книжке мною сознательно идеализируется мещански-кулацкая крепкая семья с огромным самоваром — символом мещанского благополучия.

В книжке „Заготовки на зиму“ я, так же как и в „Миллионе“, сознательно подменил общественно-политическую тему о пионерском лагере темой естествоведческой: о том, что из предметов домашнего обихода следует заготовить на зиму. Таким путем внимание ребенка переключается, отрывается от активно-общественных элементов советской жизни. С этой точки зрения я

называю эту книжку не только антисоветской, но и вредительской, поскольку она относится к самому последнему периоду моего творчества, когда я был хорошо уже знаком с теми последними требованиями, которые предъявлялись критикой к советской детской литературе.

Из названных мною выше произведений члена нашей группы А. И. Введенского особо останавливаюсь на книжке „Авдей-ротозей“, которая, воспевая крепкого зажиточного мужичка и издеваясь над деревенской беднотой, является кулацкой и антисоветской.

Детские произведения, названные мною выше, и другие зачитывались и обсуждались в кругу членов группы и близких группе лиц.

Создание такого рода произведений, как „Миллион“, „Иван Иванович Самовар“ и др., обуславливалось моими политическими убеждениями, враждебными современному политическому строю, которые вместе со мной разделяла и вся группа.

Резюмируя свое показание, признаю, что деятельность нашей группы в области детской литературы носила антисоветский характер и принесла значительный вред делу воспитания подрастающего советского поколения».

Как видно, Хармс в основном называет антисоветскими лишь свои произведения, произведения других членов группы он именует «халтурными» и «приспособленческими» — а это была существенная разница: в первом случае речь шла о борьбе с советской властью на «литературном фронте», во втором — лишь о создании произведений низкого художественного уровня. Единственное исключение — это книга Введенского «Авдей-ротозей», которую Хармс называет «кулацкой и антисоветской». Почему он с такой легкостью говорит об этом? Тут мы имеем возможность немного понять механизм допросов. Сравним показания Хармса с показаниями самого Введенского, данными им шестью днями ранее — 26 декабря 1931 года:

«Мое произведение для детей „Авдей-Ротозей“ содержит в себе очевидное восхваление зажиточного кулака, как единственно трудолюбивого и общественно-полезного крестьянина, беднота же представлена мною в карикатурном образе „Авдея-Ротозея“, лежебоки и пьяницы. Этот образ советской бедноты заимствован был мною из антисоветских воззрений на политику партии в деревне, которых придерживалась наша группа в целом. В ряд с этой названной антисоветской книжкой должна быть поставлена моя „Летняя книжка“ для детей, в которой советская деревня показывается детям как помещичья деревня. Прочие из названных мною выше книжек содержат в себе те или иные, более или менее

ясно выраженные, враждебные современному строю идеи, и, кроме того, по форме изложения они тождественны буржуазной детской литературе (в частности, английской), воспитывающей детей ради отрыва их от конкретной действительности, на художественных образах-бессмыслицах».

Становится ясно, что, получив эти показания от Введенского, следователь 1 января предъявил их Хармсу. Возможно, он показал Хармсу и другие строки допроса Введенского, где, в частности, книга Хармса «Иван Иваныч Самовар» называется «политически враждебной современному строю потому, что она прививает ребенку мещанские идеалы старого режима и, кроме того, содержит в себе элементы мистики, поскольку самовар фетишируется». Под «фетишированием» самовара, очевидно, подразумевалось придание самовару свойств живого существа, что напрямую связывалось следователем с мистикой (мистическим, таким образом, оказывалось и большинство русских народных сказок). Хармс же, практически ничего не добавляя от себя, воспроизводит в своих показаниях то, что Введенский уже ранее сам сказал о своей книге.

Следует ли относиться к показаниям Хармса исключительно как к подыгрыванию абсурдной следовательской фантазии? У Введенского мы в протоколах допросов встречаем такие примеры, когда он заявляет, что в его произведении «Кругом возможно Бог» ведущей идеей является идея смерти (что верно), «но это смерть не физическая, а смерть политическая» (что по степени бредовости превосходит абсурдизм текстов раннего Введенского). Как ни странно, но отбрасывать показания Хармса как сделанные исключительно под давлением следователя не стоит. Прежде всего следует обратить внимание на его характеристики собственного творчества, которое Хармс делит на «халтурное и антисоветское». Да, конечно, формулировки явно подсказаны следователем. Но всё, что Хармс говорит о соотношении своего «взрослого» творчества и детского, имеет смысл. К примеру, не подлежит сомнению то, что в детскую литературу и Хармс, и Введенский пришли вынужденно, поскольку к концу 1920-х годов окончательно убедились в невозможности появления в печати их «взрослых» произведений. При этом и один и другой относились к своей работе в детской литературе именно как к халтуре. Правда, — что при этом понимать под халтурой? Как известно, у этого слова есть два значения: с одной стороны, это — работа, выполняемая «спустя рукава», с пренебрежением, на значительно более низком уровне, чем человек способен, а с другой — побочная, второстепенная деятельность, подработка. Для Хармса и Введенского оказывается актуальным некое сочетание

элементов, составляющих значение этого слова. Скажем, Хармс относился к детской литературе весьма серьезно и создавал произведения высочайшего уровня, хотя никогда и не считал эту область творчества для себя важной. Введенский же действительно занимался «халтурой», порождая многочисленные заказанные ему тексты на тему советской реальности. Он и не скрывал особенно, что это не более чем способ заработка. Что же касается собственных взглядов Введенского на советское государство, то термин «приспособленчество» в отношении его детских вещей, увы, должен быть признан вполне адекватным.

Разумеется, «приспособленчество» Хармса и Введенского было вынужденным. Лишенные возможности зарабатывать обычным писательским трудом, тем, что они считали главным делом своей жизни, поэты должны были прославлять в своих детских стихах и рассказах чуждые им советские будни, советскую тематику. Хармсу удавалось уходить от политических тем в чисто детские: он очаровывал детей ритмами стиха, игрой слов, неожиданными парадоксальными поворотами сюжета. Введенский уйти от политики не старался. Зато Хармсу приходилось гораздо сложнее. «Что это вы, товарищ Хармес (так! — *А. К.*), все про хорьков пишете?» — спрашивала его бдительная дама в детском секторе, имея в виду хармсовское стихотворение 1929 года «О том, как папа застрелил мне хорька» и намекая на то, что пора бы уже переходить в стихах от хорьков к насущным задачам социалистического строительства... Обвинения в сознательном уводе детского читателя от политики мы находим и в протоколах допросов Хармса. Последний допрос, состоявшийся 13 января 1932 года, был посвящен философии. Следователю было мало признаний поэтов в том, что их произведения были «халтурными» и «антисоветскими», — требовалось еще подвести под них философскую базу. Поскольку Хармс был признан главой «антисоветской группы литераторов», то именно ему и пришлось формулировать свои философские взгляды — так, чтобы это выглядело убедительным основанием для обвинения:

«В основе моей антисоветской деятельности, о которой я показывал ранее, лежали политические взгляды, враждебные существующему политическому строю. В силу того, что я обычно и намеренно отвлекал себя от текущих политических вопросов, — я принципиально не читаю газет, — свои политические воззрения я оформлял при помощи близких мне людей — членов нашей группы. В беседах с ними я выявлял себя как сторонника и приверженца политического режима, существовавшего до революции. Будущее страны рисовалось мне как реставрация

этого строя. Я ждал того момента, очень часто представлял его себе мысленно — с тем, чтобы сразу после его завершения приступить к активнейшей творческой деятельности. Я полагаю, что реставрация старого режима предоставила бы нашей группе заумников широкие возможности для творчества и для опубликования этого творчества через посредство в печати. Кроме того, я учитываю и всегда учитывал, что мои философские искания, идущие по пути идеалистической философии и тесно соприкасающиеся с мистикой, гораздо более созвучны политическим и общественным формам дореволюционного порядка, чем современному политическому строю, основанному на материалистической философии. Моя философия, которую я разрабатывал и искал, сознательно отрешившись от современной мне действительности, изолировав себя от влияния этой действительности, глубоко враждебна современности и никогда не сможет к ней приблизиться. Это видно хотя бы из того положения, что я считаю неприемлемым для себя, в силу своих философских воззрений, прикладную направленность науки. Только тогда, по-моему, наука достигнет абсолютных высот, будет способна проникнуть в глубину тайн мироздания, когда утеряет свой утилитарный практический характер. Понятно, насколько это противоречит современным установкам на науку, трактуемую большевиками, как один из рычагов для построения социалистического общества. Естественно, что, сознавая всю глубину противоречия, лежащего между моими философскими взглядами, моим творчеством и современным политическим строем, я искал для себя оформления своих политических воззрений, т. е. наиболее близкой для меня формы политического правления. В беседах с Калашниковым, Введенским и др., подчас носивших крайне антисоветский характер, я приходил к утверждению о необходимости для России монархического образа правления. Поскольку эти беседы повторялись изо дня в день, я все более свыкался с мыслью о необходимости разрушения советской политической системы и восстановления старого порядка вещей. Грядущая перемена стала для меня как бы само собой разумеющимся положением, причем характер этой перемены был для меня в значительной степени безразличен. Я понимал, что изменение строя невозможно без вооруженной борьбы, но я старался не вдумываться глубоко в этот вопрос, поскольку здесь имелось глубокое противоречие с моими философскими воззрениями, отрицающими необходимость борьбы и всякого рода насилия. Таким образом, уйдя с головой в заумное творчество и в мистико-идеалистические философские искания, я сознательно противопоставил себя современному

общественно-политическому порядку. В свою очередь, это противопоставление вынуждало меня искать такого политического порядка, при котором такое противопоставление отсутствовало бы. При помощи близких мне творчески и идеологически людей, политически более осведомленных, нежели я сам, я укрепился в своих стремлениях к разрушению существующего строя».

Разумеется, следователя не заботило явное противоречие в показаниях Хармса: с одной стороны, он «приверженец политического режима, существовавшего до революции», а с другой — сознательно отстраняется от политики и не читает газет. Важно было показать, что «антисоветские настроения» руководителя группы (а следовательно, и остальных ее членов) имели вполне определенную философскую базу.

Любопытно, что и здесь нельзя полагать, что сказанное Хармсом не имеет к нему совершенно никакого отношения. Хармс, словно следуя совету профессора Преображенского из булгаковского «Собачьего сердца», действительно не читал советских газет (хотя радио он слушал). Действительно, Хармс мало интересовался политикой, и, пожалуй, он точно описывает свои мысли относительно смены советского строя. Он не пошевелил бы пальцем ради политической борьбы (не говоря уже о насилии, возможность которого он отвергал в принципе), но с удовольствием, проснувшись утром, узнал бы, что советской власти больше нет. Примерно, как в его маленькой сценке 1933 года:

Воронин (вбегая):
Остановка истории!
Люди бегут по улице!
На Неве стреляют из пушек!
Степанов (подскакивая на стуле):
Которое сегодня число?
Воронин:
Девятнадцатое марта!
Степанов (падая на пол):
Проспал! Проспал!

Из всех сохранившихся протоколов самые малоприятные впечатления остаются от собственноручно написанных показаний Ираклия Андроникова, работавшего тогда секретарем детского сектора Госиздата. Если все остальные арестованные прежде всего давали показания о себе, а уже потом вынужденно говорили о других, как членах одной с ними группы, то стиль показаний

Андроникова — это стиль классического доноса. При этом Хармс, Введенский, Туфанов ссылаются чаще всего на материал, уже доступный следователю: либо на опубликованные произведения членов группы, либо на те, которые у них изъяли. Андроников выходит далеко за эти рамки, информируя следователя — помимо своего мнения об «антисоветских произведениях» своих друзей — также и об обстоятельствах знакомства и личного общения, подавая их в нужном следствию ключе. Он сообщает, в частности, что в ГИЗ (Госиздат) «Хармс и Введенский приходили постоянно, проводя почти все время в обществе Шварца, Олейникова и Заболоцкого, к которым часто присоединялся Липавский, и оставались в нем по многу часов. Часто, желая поговорить о чем-то серьезном, уходили все вместе в пивную, под предлогом использования обеденного перерыва». Рассказывает Андроников и о том, как он однажды стал свидетелем работы Введенского над книгой «Письмо Густава Мейера», во время которого он, Введенский, явно преступно «шел в построении новой редакции не от темы, а. от созвучия в сочетаниях слов».

Более того, оказывается, Андроников неоднократно был свидетелем оживленных уединенных разговоров указанных лиц, но эти разговоры «прекращались, как кто-нибудь из посторонних к ним подходил». Себя же Андроников всячески отделяет от этой группы, доказывая, что Хармс, Введенский и Бахтерев видели в нем своего единомышленника (разумеется, ошибочно) и всячески старались вовлечь его в число членов группы. Однако он вовремя раскусил их антисоветскую сущность и не позволил завлечь себя в сети.

Между тем в показаниях Андроникова мы находим некоторые интересные штрихи к характеру Хармса и его друзей. Мы знаем из многочисленных воспоминаний, что Хармс, как правило, общался на «вы» даже с близкими знакомыми. В 1933 году, составляя список людей «с кем я на ты», включил туда 11 мужчин и шесть женщин. В этом списке, куда входили обэриуты и самые близкие их кругу люди (однако без Вагинова и Олейникова), присутствует и имя Андроникова. В показаниях последнего присутствует фрагмент, зачеркнутый им впоследствии (видимо, автор посчитал его лишним), в котором рассказывается, как происходил процесс его перехода на «ты» с Хармсом и Введенским:

«И Хармс, и Введенский предложили в разных случаях, но в одинаковой форме перейти с ними на „ты“, причем в этот переход на „ты“ они вкладывали какое-то важное для них содержание. Хармс, например, сказал мне, многозначительно подчеркивая свои слова: „Я очень редко перехожу на ‘ты’, но, если перехожу, то

очень крепко“». Андроников познакомился с Хармсом у Евгения Шварца осенью 1930 года, и из показаний Андроникова мы также узнаём, что в том же 1930 году он слышал характеристику, данную Хармсу Шварцем: «Это гениальный человек и совершенно замечательный поэт».

Надо сказать, что ГПУ не удалось расширить круг арестованных, несмотря на то, что имена Маршака, Липавского, Вагинова, Олейникова, Заболоцкого, Глебовой, Порет и некоторых других людей, близких кругу «антисоветской группы», назывались на допросах во вполне недвусмысленных контекстах. Почему так произошло — неизвестно. Возможно, аппетиты следствия поубавило начальство, а может быть, поджимали сроки — нужно было поскорее отчитываться. Во всяком случае, никого из названных в протоколах больше не арестовали.

Обвинительное заключение по делу обэриутов и их друзей было утверждено в ОГПУ 31 января 1932 года, его подписал заместитель начальника Ленинградского управления этой организации Иван Запорожец. Всего через два года Запорожец будет сам арестован после убийства Кирова и осужден на три года лагерей. В 1937 году «стальной нарком» Ежов снова возьмется за его дело — и Запорожца (как и его бывшего начальника Ф. Медведя) расстреляют. 14 марта обвинительное заключение утвердил прокурор Ленинградской области. Истоки «антисоветской группы» возводились к 1926 году и к созданному А. Туфановым ордену DSO. Вина членов группы подробно обосновывалась показаниями подследственных. Хармсу вменялось в вину следующее:

«ХАРМС (ЮВАЧЕВ) ДАНИИЛ ИВАНОВИЧ — БУДУЧИ ВРАГОМ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ И МОНАРХИСТОМ ПО УБЕЖДЕНИЮ —

а) являлся идеологом и организатором антисоветской группы литераторов;

б) сочинял и протаскивал в детскую литературу политически враждебные идеи и установки, используя для этих целей детский сектор ЛЕНОТГИЗ’а;

в) культивировал и распространял особую поэтическую форму „зауми“ как способ зашифровки антисоветской агитации;

г) сочинял и нелегально распространял антисоветские литературные произведения.

ВИНОВНЫМ СЕБЯ ПРИЗНАЛ — пр‹еступление› пр‹еду-смотренное› ст‹атьей› 58—10 У. К.».

Примерно по тем же пунктам было сформулировано обвинение и других членов группы — с небольшими поправками. Так, например, Петру Калашникову вменялось в вину «предоставление своей библиотеки, состоящей из оккультно-

мистических и монархических старых изданий в пользование антисоветски настроенным лицам»; Туфанову — то, что он являлся корреспондентом белоэмигрантских газет (весьма тяжелое обвинение). Меньше всего инкриминировалось Бахтереву — всего один пункт: «Являлся активным членом антисоветской группы литераторов». Тем не менее всех арестованных обвиняли по одной и той же статье действовавшего тогда Уголовного кодекса РСФСР 1926 года — 58—10. Ее стоит привести здесь:

«58—10. Пропаганда или агитация, содержащие призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений (ст.ст. 58-2-58-9 настоящего Кодекса), а равно распространение или изготовление или хранение литературы того же содержания влекут за собой — лишение свободы на срок не ниже шести месяцев.

Те же действия при массовых волнениях или с использованием религиозных или национальных предрассудков масс, или в военной обстановке, или в местностях, объявленных на военном положении, влекут за собой — меры социальной защиты, указанные в ст. 58-2 настоящего Кодекса».

Указанные меры — это не что иное, как расстрел. К счастью, обвиняли обэриутов и их друзей не в военное время, так что им грозило только лишение свободы. К особенностям революционного правосудия относилось то, что в частях статьи 58 (если речь шла не о расстреле) указывался только минимальный срок лишения свободы, в данном случае — полгода. Что же касается максимального срока, то его устанавливали те органы, которые осуществляли «правосудие», — вплоть до десяти лет (максимальный срок лишения свободы по Уголовному кодексу 1926 года). В данном случае дело было передано не в суд, а в Коллегию ОГПУ, которой было предоставлено право внесудебного разбирательства. Почему туда? Ответ на этот вопрос мы находим, открыв статью 22 «Основных начал уголовного законодательства СССР», принятых в мае 1924 года. Там говорилось:

«В случае, если по делу не собрано достаточных доказательств, устанавливающих предъявленное данному лицу обвинение, но личность его представляется, безусловно, социально опасной, то дело подлежит не ведению суда, а рассматривается во внесудебном порядке коллегией ОГПУ...»

Таким образом, передача дела Хармса и остальных арестованных в ОГПУ являлось косвенным признанием того, что никаких достаточных (даже для «пролетарского суда»)

доказательств собрано не было.

Двадцать первого марта Коллегия ОГПУ постановила:

«Бахтерева Игоря Владимировича из-под стражи освободить, лишив права проживания в Московской, Ленинградской обл. и погранокругах сроком на ТРИ года, считая срок с 14/XII.31 г.

Введенского Ал-дра Ивановича из-под стражи ОСВОБОДИТЬ, лишив права проживания в Московской, Ленинградской обл., Харьковском, Киевском, Одесском окр., СКК, Дагестане, Казани, Чите, Иркутске, Хабаровске, Ташкенте, Тифлисе, Омске, Омском р-не, на Урале и погранокругах, сроком на ТРИ года, считая срок с 10/XII-31 г. (На обороте документа — помета о снятии судимости решением Президиума ЦИК СССР от 27.5.1936 года.)

Воронина Николая Михайловича (Павловича) выслать в Казахстан сроком на ТРИ года, считая срок с 10/XII-31 г.

Калашникова Петра Петровича заключить в концлагерь сроком на ТРИ года, считая срок с 10/XII-31 г. Библиотеку конфисковать. (На обороте документа пометка: «Конфискована библиотека в 5429 томов. Отбывал срок в Свирских концлагерях».)

Ювачева (Хармс) Даниила Ивановича заключить в концлагерь сроком на ТРИ года, считая срок с 10/XII-31 г. (на обороте пометка: «Заседание Коллегии ОГПУ от 23.05.1932 г. постановило: Хармса досрочно освободить, лишив права проживания в 12 п. Уральской области на оставшийся срок» — *А. К.*).

Туфанова Ал-дра Васильевича заключить в концлагерь сроком на ПЯТЬ лет, считая срок с 10/XII-31 г.».

Что касается Ираклия Луарсабовича Андроникова, то его дело в Коллегию ОГПУ не передавалось, так как оно было прекращено с формулировкой «за недоказанностью его вины». Очевидно, его показания и поведение полностью удовлетворили следователей.

После завершения следствия и предъявления обвинения Хармсу стали давать свидания с отцом и сестрой. И. П. Ювачев 9 апреля записал в дневнике:

«Ввели Даниила — но мне он показался „библейским отроком“ (27 лет) Исааком или Иосифом Прекрасным. Тоненький, щупленький. А за ним пышно одетый во френч, здоровый, полный, большой Коган. Нас оставили вдвоем и мы сидели до $3^1/_2$ ‹с 2-х›. Нам принесли чаю, булок, папиросы. Я подробно рассказывал, о чем он спрашивал. Больше говорили, что пить, что есть, во что одеться и куда вышлют».

Одиннадцатого апреля получила свидание тетя — Наталья Колюбакина. С ее слов Иван Павлович отметил: «Ей дали 1 час в

присутствии агента ГПУ. У нее было другое впечатление от Дани: ему в тюрьме очень худо, он бледен, слаб, с таким же нервным подергиванием на лице, как и прежде. Т. е. впечатление совершенно обратное, чем у меня».

Елизавета Грицына, сестра Хармса, также вспоминала позже, что состояние Хармса ей показалось очень подавленным…

Четырнадцатого апреля Введенского и Бахтерева отпустили домой на 12 дней перед высылкой. Хармс все еще находился под арестом. 25 апреля Елизавета Грицына отнесла ему пальто и узнала, что он лишен передачи на два раза (до 5 мая) за то, что крикнул кому-то: «Передайте привет от Хармса!» А 10 мая он был помещен в изолятор за какую-то провинность.

Чуть раньше, 4 мая, Иван Павлович, снова навестив сына, пишет, что ему очень надоела тюрьма: «Весна — хочется на волю».

После вынесения постановления Хармс должен был ожидать этапа в концлагерь, однако этого не случилось. В течение двух месяцев шла борьба за смягчение его участи, которую, безусловно, вел прежде всего его отец, имевший в глазах властей определенные заслуги как бывший борец с царизмом, политкаторжанин. Сразу после ареста сына он отправился в Москву к знаменитому шлиссельбуржцу Морозову, состоявшему в свое время, как и сам Иван Павлович, в «Народной воле». Морозов был видным членом «Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев». 16 марта Иван Павлович написал письмо с просьбой о помощи сыну В. П. Гартману — представителю бывшего «Политического Красного Креста в Ленинграде».

Как видно из цитированной пометы на обороте постановления Коллегии ОГПУ относительно Хармса, борьба эта увенчалась успехом: через два месяца решение было пересмотрено, а заключение в концлагере для него было заменено высылкой. Через три недели после этого Хармс вышел из тюрьмы — ему предстояло готовиться к отъезду из Ленинграда. В общей сложности он провел в предварительном заключении более полугода.

Дату освобождения Хармса мы знаем точно благодаря его отметке в записной книжке: «18 июня 1932 года в Субботу — Свободен» — и на отдельном листочке: «Награда 18 июня, Суббота, 1932 года». Ясно, что под «наградой» он подразумевал долгожданную свободу. Судя по всему, последняя запись была сделана 19 июня, так как именно этой датой отец Хармса Иван Павлович Ювачев пометил свою подпись под ней: «Владыка Вседержителю, Боже отец и Господи милости… связуяй в немощи и отпущаяй в силе»[11].

Под наградой Хармс, конечно, понимал освобождение из ДПЗ. На самом деле, «награда» эта была весьма реальной. В разных статьях давно уже принято цитировать знаменитые ахматовские слова о том, что времена тогда были «сравнительно вегетарианские». А между тем 13 февраля 1930 года, то есть еще двумя годами ранее, в Москве был приговорен и через три дня расстрелян лефовец Владимир Силлов, расправой с которым был потрясен хорошо знавший его Пастернак. «Из лефовских людей в их современном облике, — писал Пастернак впоследствии, — это был единственный честный, живой, укоряюще-благородный пример той нравственной новизны, за которой я никогда не гнался по ее полной недостижимости и чуждости моему складу, но воплощению которой (безуспешному и лишь словесному) весь леф служил ценой попрания где совести, где — дара. Был только один человек, на мгновенья придававший вероятность невозможному и принудительному мифу, и это был В. С‹иллов»»[12]. Силлову инкриминировалась та же контрреволюционная пропаганда, что и Хармсу, к ней было только прибавлено обвинение в шпионаже. В принципе, ничто не мешало ленинградским труженикам ОГПУ пойти по пути московских коллег. Да и пятилетний срок в концлагере, полученный Туфановым, не выглядел легкой прогулкой. Так что Хармсу и его отцу было за что благодарить судьбу.

Друг Хармса художник Всеволод Петров вспоминал, что Даниил потом рассказывал ему, как пришел домой после освобождения и «всё не мог войти в дверь: от волнения почему-то натыкался на угол — „на верею“, как он говорил, и попадал мимо двери». Этот сюжет потом был использован в незаконченном рассказе «Случай с моей женой», написанном ориентировочно в 1935—1936 годах и явно примыкающем (как по сюжету, так и по названию) к создававшемуся в то же время циклу «Случаи»:

«У моей жены опять начали корёжиться ноги Хотела она сесть на кресло, а ноги отнесли её куда-то к шкапу и даже дальше по коридору и посадили её на кардонку. Но жена моя, напрягши волю, поднялась и двинулась к комнате, однако ноги её опять нашалили и пронесли её мимо двери. „Эх, черт!..“ — сказала жена, уткнувшись головой под конторку. А ноги её продолжали шалить и даже разбили какую-то стеклянную миску, стоявшую на полу в прихожей. Наконец, жена моя уселась в своё кресло...»

Здесь легко узнаваем один из излюбленных приемов хармсовской прозы: расчленение живого тела на части, обладающие собственной волей. И когда их волевые импульсы приходят в противоречие друг с другом, то единство личности теряется окончательно.

Вызывает определенные вопросы формулировка окончательного приговора Хармсу: «Досрочно освободить, лишив права проживания в 12 п. Уральской области на оставшийся срок». Подобная формулировка (так называемый «минус») применялся при высыпке — когда человеку предоставляли право самому выбирать себе место жительства за исключением определенных населенных пунктов. Однако при «минусе» в запрещенные обычно попадали Москва, Ленинград, столицы союзных республик и самые крупные города СССР (вроде Харькова, который был центром промышленности), а не населенные пункты одной области, куда осужденный мог и не поехать. Нужно понимать так, что либо в приговоре допущена опечатка и речь идет о «12 пунктах *и* Уральской области», либо Хармса изначально собирались не высылать из Ленинграда, а *сослать* на Урал, предоставляя право выбора места за исключением запрещенных. Эта ссылка и была заменена высылкой.

Подобные замены ссылки высылкой были вполне в духе практики первой половины 1930-х годов. Например, Мандельштаму в 1934 году ссылка в Чердынь после многочисленных ходатайств также была заменена на высылку; он получил те же «минус 12» — и выбрал для проживания с женой Воронеж, где и были созданы знаменитые «воронежские тетради». Что касается упомянутых «минусов», то в 1928 году приобрел достаточно большую популярность роман Матвея Ройзмана с характерным названием «Минус шесть». Бывший соратник Есенина, Шершеневича и Мариенгофа по имажинистской молодости, Ройзман самыми черными красками рисовал еврейских нэпманов, присосавшихся к советской республике. Название его романа — это те самые «минус шесть», которые получает в конце концов главный герой, еврей-делец. А его «деловой партнер», мошенник и антисемит Лавров, с грустью сообщает, что готовится ехать в ссылку в Курск. Так что этот город как место ссылки и высылки был опробован уже давно.

Введенский был освобожден примерно на три месяца раньше Хармса, получил «минус шестнадцать» и уже отбывал высылку в Курске. Поэтому Хармс — очевидно, сразу же после освобождения — договорился о том, что отправится именно в Курск. 19 или 20 июня он отправляет Введенскому телеграмму, в котором сообщает о своем предстоящем прибытии и просит помочь с подысканием недорогой комнаты.

Двадцать первого июня Введенский, обрадованный предстоящей встречей с другом, пишет Хармсу письмо, выдержанное в традиционном «ёрническом» обэриутско-

чинарском духе:

«Здравствуй Даниил Иванович, откуда это ты взялся. Ты, говорят, подлец, в тюрьме сидел. Да? Что ты говоришь? Говоришь, думаешь ко мне в Курск прокатиться, дело хорошее. Рад буду тебе страшно, завтра же начну подыскивать тебе комнату. Дело в том, что я зову сейчас сюда Нюрочку, если она приедет, хорошо бы если бы вы вместе поехали, то надо будет тебе найти комнату; та, в которой живу я, очень маленькая, да и кровати нет, и хозяйка сердитая, но, авось, что-нибудь придумаем. Может быть 2 комнаты сразу достанем. Одну для меня с Нюрочкой[13], другую для тебя. Во всяком случае, устроимся. От Нюрочки я, правда еще ответа не имею: приедет она или нет, тоже не знаю. Жду от тебя письма с нетерпением. Комнату можно будет найти рублей за 15—20. Я сам плачу 20 рублей.

Когда будешь выезжать дай телеграмму буду встречать. Телеграфируй номер поезда и день приезда.

Только что получил от тебя телеграмму, и сам не свой от радости, прямо писать не могу.

Ну целую тебя крепко. Будь здоров.

Шура

Сияю как лес».

На следующий день Введенский сообщает Хармсу, что нашел «две прекрасных комнаты» — одну, поменьше, для него, вторую — побольше — для себя с женой — за 30 рублей обе вместе. В этих комнатах в доме по адресу Первышевская улица, 16 и предстояло жить двум друзьям (столь ожидаемая «Нюрочка» в Курск так и не приехала). Эта улица ныне находится в центре города и носит имя эсера Анатолия Уфимцева.

Что представлял собой Курск в 1932 году? Небольшой город, куда уже начали ссылать неугодных власти художников, актеров, писателей, просто интеллигентов. Л. Б. Рожкова, дочь художника Б. М. Эрбштейна, хорошего знакомого Хармса, отбывавшего ссылку в Курске в одно время с ним, рассказывала, что в то время «пол-Москвы и пол-Ленинграда были тут». Думается, что все же эта характеристика больше подходит для Курска конца 1934-го — начала 1935 года, — времени массового выселения дворян из Ленинграда, — хотя и двумя-тремя годами ранее ссыльных было уже очень много. Это приводило, в частности, к своего рода жилищному кризису — свободных комнат оставалось все меньше и меньше. Тот же Эрбштейн снимал вместе с художниками Е. В. Сафоновой и С. М. Гершовым (они все были арестованы по одному и тому же делу и вместе получили ссылку в Курск) подвальное помещение захудалого курского дома. Дошедшие до

нас воспоминания Эрбштейна и Гершова несколько разнятся, но картину проживания художников (с которыми до приезда Хармса жил и Введенский) по ним восстановить несложно. Примерно половина помещения по высоте находилась ниже уровня земли. Окна располагались так, что жильцы видели только ноги прохожих, имея возможность наблюдать нехитрые вариации обувной моды начала 1930-х годов в советской провинции. Возможно, именно этот вид из окна вспоминал впоследствии Введенский, когда писал в 1937 году в Харькове детскую книжку «О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке». Ее юная героиня, выйдя на праздничную демонстрацию, из-за своего роста смогла увидеть одни лишь ноги…

В самой комнате, занимавшей всё это помещение, стояли железные койки (хозяйка жила вместе со своими жильцами), матрасы заменяли мешки, набитые сеном. Также из сена делались подушки — или просто вместо них клались мягкие вещи вроде пиджака или пальто. Присутствовали в комнате и рукомойник с чайником, а также помойное ведро, которое выносилось по расписанию, которое Гершов с Эрбштейном оформляли готическим шрифтом и вывешивали на всеобщее обозрение. Жильцы шутили, что вид и обстановка их подвала вполне годилась бы для постановки мизансцен в ночлежке из пьесы Горького «На дне»…

На фоне этих условий жизнь Хармса и Введенского в двух уютных комнатах выглядела чуть ли не райской.

Проблема заработков была не менее острой, чем жилищная. В отличие от царского времени, когда ссыльным полагались небольшие суммы на питание и «личные расходы», в советское время никому в ОГПУ-НКВД не приходило в голову задуматься о том, на что будут жить оторванные от родных мест и привычной работы люди. Поэтому Хармс и Введенский жили почти исключительно на переводы из дома. Введенскому иногда удавалось подработать публикациями в местной газете «Курская правда», выезжая «на места» в составе газетной бригады. На сегодняшний день найдены две его статьи периода ссылки. Интересно, что 1 июля Введенский пишет Хармсу как раз о своей предстоящей командировке от газеты в деревню на пять дней.

Двадцать четвертого июня Хармс вместе с отцом встретился с В. Гартманом и благодарил его за хлопоты и помощь. Разговор с Гартманом вселил в Ивана Павловича недоумение. «Я спросил, — записывал он вечером в дневник, — принимала ли участие Пешкова. Никакого. Все сделано по его докладу в Ленинград. Г.П.У. А мне говорил он раньше, что послано им в Москву и что там будет Политический Красный Крест хлопотать за Даню. Чему

верить?»

Три недели, которые были даны ему на сборы и подготовку к отъезду (достаточно большой срок по тогдашним временам), Хармс провел в Ленинграде и в Царском Селе — у своей тетки. Там же, в Царском Селе, 28 июня он пишет одно из лучших своих шуточных писем Тамаре и Леониду Липавскому, в которых создает свою комическую маску — самодовольного человека, столь же лишенного чувства меры, как и чувства юмора. Письмо написано от первого лица и на протяжении двух третей его персонаж занимается тем, что читает всем своим знакомым якобы полученное ранее от Липавских замечательное письмо. Резкое несоответствие реакции знакомых на это письмо (которое еще и прочитывается им по пять-шесть раз) ожидаемому восхищению создает комический эффект:

«Вчера ко мне пришел мой приятель Бальнис. Он хотел остаться у меня ночевать. Я прочел ему ваше письмо шесть раз. Он очень сильно улыбался, видно, что письмо ему понравилось, но подробного мнения он высказать не успел, ибо ушел, не оставшись ночевать».

По своей тональности этот рассказ в жанре письма представляет собой продолжение «игровой» линии поведения бывших обэриутов, которые свободно и легко вводили в свой быт, в реальные отношения розыгрыши, шуточные сюжеты и т. п. Стоит отметить, что это письмо, как и прошлые, написанные в таком же стиле, было действительно послано Липавским по почте.

Но в отличие от шуточных писем к Липавским прошлых лет, в этом Хармс создает своего рода модель своей будущей прозы. Вот как он пересказывает сюжет якобы прочитанной им книги:

«Один молодой человек полюбил одну молодую особу, а эта молодая особа любила другого молодого человека, а этот молодой человек любил другую молодую особу, а эта молодая особа любила, опять-таки, другого молодого человека, который любил не ее, а другую молодую особу.

И вдруг эта молодая особа оступается в открытый люк и надламывает себе позвоночник. Но когда она уже совсем поправляется, она вдруг простужается и умирает. Тогда молодой человек, любящий её, кончает с собой выстрелом из револьвера. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, бросается под поезд. Тогда молодой человек, любящий эту молодую особу, залезает с горя на трамвайный столб и касается проводника и умирает от электрического тока. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, наедается толчёного стекла и умирает от раны в кишках. Тогда молодой человек,

любящий эту молодую особу, бежит в Америку и спивается до такой степени, что продаёт свой последний костюм; и, за неимением костюма, он принуждён лежать в постеле и получает пролежни и от пролежней умирает».

В этом сюжете, конечно, легко увидеть пародии на штампы романтической и массовой литературы, но главное — это появление абсурдирующих сюжетных «цепочек», связывающих события текста не на уровне материала, а на уровне формы. Эти «цепочки», в которых уже сам факт события немедленно заставляет совершиться следующее — и так практически до бесконечности, — станут одним из важнейших приемов цикла «Случаи», который Хармс начнет писать еще только через год.

Многие признаки указывают на то, что после освобождения из тюрьмы Хармс пребывал в приподнятом настроении. Его пометы в записных книжках свидетельствуют, что в Курск он собирался почти как в творческую командировку: составляя список вещей, которые нужно было взять с собой, в первых четырех позициях он указывает папку с бумагой, коробку с карандашами, чернильницу и чернила, а также перья. И только после них следуют пепельница, столовые приборы, ножницы, мыло с зубной щеткой и т. п. Ясно, что Хармс собирался в Курске прежде всего писать — и писать много. Более того — направляясь к своему следователю Лазарю Когану, чтобы поговорить с ним о предотъездных делах, под номером один он планирует разговор «о Гёте» (!) — и лишь потом — о документах и дне отъезда. А ведь именно о Когане было написано хармсовское двустишие:

> В этой комнате Коган
> Под столом держал наган.

В Курск Хармс прибыл 13 июля 1932 года и сразу же поселился в комнате, которую нашел ему Введенский. Осенью друзья поменяются комнатами, причем Хармс в записной книжке отметит: «О, сколько клопов было в А. И. кровати! Целый день воевал с ними, обдирал обои и мыл все керосином».

Через десять дней после прибытия Хармс послал в Ленинград открытку со своими впечатлениями от города своему хорошему знакомому писателю Л. Пантелееву (Алексею Ивановичу Еремееву):

«Дорогой Алексей Иванович.

Курск — очень неприятный город.

Я предпочитаю ДПЗ[14]. Тут у всех местных жителей я слыву за идиота. На улице мне обязательно говорят что-нибудь вдогонку. Поэтому я, почти все время, сижу у себя в комнате. По

вечерам я сижу и читаю Жюль Верна, а днем вообще ничего не делаю. Я живу в одном доме с Введенским; и этим очень недоволен. При нашем доме фруктовый сад. Пока в саду много вишни.

Простите, что пишу такую пустую открытку, но пока еще на письмо нет вдохновения.

Передайте привет Самуилу Яковлевичу».

Знаковый момент — Хармс и в Курске, судя по всему, не отказался от ношения необычной одежды. Мы не знаем, были ли это его знаменитые гетры и шляпа, но совершенно ясно, что костюм Хармса был весьма далек от серых и однообразных образцов областного советского города 1930-х годов. Но интересно, что Хармс предпочитал сидеть дома, нежели отказаться от своих пристрастий в одежде. Намечаются уже и сложности в отношениях с Введенским, чьи бытовые привычки еще в Ленинграде раздражали Хармса. Л. Пантелеев, комментируя это письмо, указывал, что, конечно, это раздражение — влияние минуты. Но Введенский мог и по-настоящему злить — «своей фатоватостью, своим бабничеством, светской пустяшностью интересов, увлечениями дешевыми, „плотскими“ — вином, картами».

Жизнь в Курске текла крайне однообразно и скучно. Круг знакомых был весьма узкий. Если в Ленинграде Хармс постоянно общался с несколькими десятками знакомых поэтов, художников, музыкантов, то в Курске он общается, кроме Введенского, почти только с художниками — Б. М. Эрбштейном, Е. В. Сафоновой и С. М. Гершовым, также высланными из Ленинграда. Записные книжки этого периода пестрят фразами «пришла Сафонова», «приходил Э‹рбштейн›. Иногда в круг общения Хармса попадали и другие люди, к примеру, ему был весьма симпатичен будущий профессор-лингвист Алексей Нилович Савченко. Но все равно собеседников было крайне мало.

Делать было ровным счетом нечего. Хармс поздно просыпался, часами лежал на кровати. Трудно бывало заставить себя начать что-то писать, но он старался это делать. Получалось далеко не всегда. «Книга не развлекала меня, а садясь за стол, — вспоминал он позже в рассказе «Мы жили в двух комнатах...», — я часто просиживал подолгу, не написав ни строчки. Я опять брался за книгу, а бумага оставалась чистой».

Нужно было добывать продукты — и он ходил на рынок, где все было дешевле. Мясо ели крайне редко — оно было слишком дорогим, в провинции уже ощущалась нехватка продуктов из-за коллективизации. Если мы посмотрим на записные книжки Хармса курского периода, то сразу бросится в глаза обилие

подробностей, связанных с едой. Никогда еще он не уделял в своих записях такого большого внимания еде — и больше такого уже не будет, пожалуй, вплоть до периода тяжелейшего безденежья в 1937 году. В Курске в его небогатый рацион входили каши, сваренные на воде, макароны, вермишель, оладьи, яйца, масло, булки, хлеб. Пил кофе с молоком. Иногда обедал вместе с другими ссыльными в дешевой студенческой столовой, где сторож ставил мелом кресты входящим — чтобы не вздумали в тот же день идти за второй порцией. Порой покупались фрукты, чаще всего яблоки. Чуть подгнившие паданцы стоили на рынке копейки, но гниль можно было легко отрезать, что Хармс и проделывал. Приходившие гости приносили вишни и даже арбузы.

Переводы из дома иногда задерживались, и тогда приходилось идти в Торгсин и продавать оставшиеся ценные вещи, а иногда приходили вовремя — и тогда можно было позволить себе разнообразить ежедневный рацион чем-то особенным. Так, к примеру, 8 сентября Хармс встретил в грустном настроении: денег осталось всего 4 рубля, писем нет, еды тоже почти не было — завтракать пришлось остатками гречневой каши. А затем всё начало постепенно проясняться. Сначала вернулись из леса Введенский с Сафоновой, принесли грибы, и все ели пшенную кашу с грибами, а потом почтальон принес перевод от тетки — 75 рублей. На радостях Хармс купил за 6 рублей 80 копеек бутылку рислинга. Это был действительно маленький праздник, потому что из-за безденежья алкоголь был на их столах крайне редким гостем — и о долгих ленинградских ночных застольях 1920-х годов с литрами кислого дешевого вина приходилось только вспоминать с тоской.

Отрадой оставались письма: Хармс ждал их с нетерпением и сам часто посылал родным и знакомым вести — как в конвертах, так и на открытках. Самыми частыми его корреспондентами были отец, тетка, сестра Лиза, Дойвбер Левин, Тамара Мейер (впоследствии Липавская), Борис Житков, Л. Пантелеев. Среди тех, кому писал Хармс, также упоминаются Заболоцкий, жена Введенского Анна Ивантер («Нюрочка»), Олейников, Евгений Шварц. 26 июля 1932 года Хармс отправил письмо Горькому, которое до настоящего времени остается неразысканным.

В Курске у Хармса возникли проблемы со здоровьем. Примерно с августа его начинают мучить слабость, периодические боли в груди, сердцебиение. Но больше всего беспокоит почти постоянно держащаяся чуть выше 37 градусов температура — медики называют ее субфебрильной. Именно в это время проявляется такая черта хармсовского характера, как

мнительность: он постоянно, чуть ли не ежечасно измеряет температуру, строит ее графики, прислушивается к каждому реальному или кажущемуся симптому. Сначала он подозревает у себя (как потом выяснилось, — справедливо) плеврит, затем аппендицит — и в конце концов решает, что у него туберкулез. «Безошибочно определяю, что у меня чахотка. Что же другое при такой температуре?»

Действительно, длительно держащаяся субфебрильная температура — один из симптомов туберкулеза, но существуют и десятки других, гораздо менее опасных для жизни причин ее повышения. Мнительность заставляет Хармса увериться именно в чахотке — и, как это часто бывает, его сознание «подстраивает» всё самоощущение под поставленный самому себе диагноз. Сходный казус, случающийся с молодыми студентами-медиками, которые начинают находить у себя чуть ли не все изучаемые заболевания, описал В. Вересаев в своих «Записках врача»; он и сам, по крайней мере, дважды приходил в панике к своим профессорам, обнаружив в первый раз у себя «саркому» на руке, а второй раз — «несахарный диабет». В последнем случае профессор мог только развести руками и пожелать студенту столь же блестяще, как он перечислял якобы имеющиеся у себя симптомы диабета, ответить об этой болезни на экзамене...

Хармс записывает приснившийся ему в ночь с 12 на 13 августа 1932 года сон, который он связывал с началом болезни: «Я вхожу в дом с асфальтового двора. В дверях дома несколько кошек, все серые. Одна другой лижет под хвостом. Я посмотрел и проснулся. В ушах звучала фраза: „много значительных перемен“. Я стал вновь засыпать и видел, как маленький черный котенок бежал будто в сено. Я сделал над собой усилие и — проснулся».

«Не умел ценить Петербург», — расстроенно отмечает Хармс в записной книжечке. Тюрьму и высылку он воспринимает как посланное свыше испытание и в это тяжелое время постоянно обращается с молитвами к Всевышнему. «Боже, почто и Ты отвернулся от меня?», «Господи, не оставляй меня в падении моем», «Серафим Саровский, избавь меня от болезни» — такими фразами пестрят его записи того времени.

Пик панических настроений приходится на середину сентября. 15 сентября он записывает: «Глаза косят. Щеки горят. Чувствую, как верхушки легких стянуты. Очень волнуюсь. Я сильно похудел, и кольцо ездит на пальце во все стороны. Ничего не могу делать. Все мысли о болезни... Голова тяжелая». 18 сентября он пишет о своем положении Пантелееву: «Вот уже месяц с лишним, как я болен. У меня оказался туберкулез. Последнее время стало хуже, каждый день температура лезет

вверх. Ввиду этого писать в Госиздат сейчас ничего не могу (судя по всему, Пантелеев предлагал Хармсу какую-то работу для детей. — *А. К.*). Тут очень трудно держать правильный режим, а потому положение довольно серьезное».

Двадцать второго сентября Хармс записывает: «Кончились деньги. У меня всего 2 рубля. Начинается голод».

Ситуация представлялась ему особенно тяжелой из-за места пребывания. В Курске невозможно было наладить нормальное питание и — как следствие — нормальный образ жизни. Разумеется, найти там хорошего врача было гораздо более сложной задачей, чем в Ленинграде. И уж, конечно, можно было предвидеть трудности с лекарствами. Но делать было нечего — Хармс начинает ходить по врачам, сначала в бесплатные амбулатории, а затем — и в платную поликлинику. Первым делом у него обнаружили плеврит, который, по словам врачей, и давал температуру и боли в груди. Невропатолог нашел у него сильное нервное расстройство. Что же касается туберкулеза, то врачи сначала не находили вообще ничего, потом определяли начало «процесса» то в левом, то в правом легком. Наконец один из врачей порекомендовал Хармсу обратиться к доктору Шейндельсу, директору местного туберкулезного диспансера («у него тончайший слух»). Официально директор приема не вел, но Хармс узнал его домашний адрес и 16 сентября вечером отправился к нему домой.

Знакомство с этим врачом стало чрезвычайно важной вехой периода ссылки. Прежде всего всего за несколько дней Шейндельсу удалось снять все беспокоящие Хармса подозрения. Поначалу ему самому тоже показалось, что в одном из легких начинается туберкулезный процесс. Однако обследование, которое он назначил своему новому пациенту, показало, что никакого туберкулеза нет. Для лечения плеврита врач назначил постельный режим и лекарства. В довершение ко всему Хармс, измученный неснижающимися показаниями своего термометра, по совету друзей достает другой — выясняется, что первый был испорчен и показывал более высокую температуру, чем на самом деле.

Но самым главным было то, что Хармс обрел в лице врача хорошего знакомого, интересного человека, с которым можно было общаться в глухом провинциальном Курске. Отношения с Введенским и художниками становились все сложнее. Как это часто случается, люди, вынужденно варящиеся в узком замкнутом кругу, становятся психологически более ранимыми, любая мелочь становится способной вывести из себя. Поэтому Хармс всё чаще ловит себя на том, что его раздражают в Введенском его

привычки, его увлечение женщинами, его — порой — бесцеремонность. Злость на себя, на бездействие, на разные неурядицы, на неспособность заставить себя писать столько, сколько ему казалось нужным, иногда выливалась на окружающих — на того же Введенского, на Сафонову, других ссыльных, приходящих в гости. Недаром Хармс вспоминал, что, сидя в тюрьме, он мечтал о том, чтобы на месте его соседа по имени Александр Петрович оказался бы Введенский, а когда он очутился в Курске и поселился вместе с Введенским, ему уже больше всего хотелось быть с Александром Петровичем. «Никогда ничего не надо желать», — делает из этого Хармс грустный вывод.

Поэтому обретение нового интересного собеседника было для Хармса жизненно важно. Кроме того, Шейндельс был немец, а немецкий язык и культура для Хармса были практически родными со времен учебы в Петришуле. Поэтому темы для общения возникали буквально сами собой. Кроме того, возникновению доверительных отношений способствовала и рассеянность Хармса: во время одного из первых посещений Шейндельса он обронил свой нательный крестик и не заметил этого. Доктор обнаружил его под покрывалом кушетки и прислал Хармсу записку с просьбой зайти за ним. «Не рисковал посылать с посторонним лицом», — приписал он в конце записки. Для Хармса вопросы веры и молитвы приобрели в Курске особую значимость; наряду с творчеством, они держали его на поверхности жизни и не давали впасть в окончательное уныние. Вот почему записка Шейндельса была чем-то вроде тайного знака, обращенного одним христианином к другому в обстановке, когда даже ношение креста могло стать источником неприятностей.

Особенное значение общение с И. Б. Шейндельсом, внешне напоминавшим Хармсу Маршака, приобрело в октябре, когда Хармс остался один. В конце сентября было принято решение о запрете значительной части высланных проживать в Курске. Пришлось уехать художникам — Гершову, Эрбштейну, Сафоновой. Сафонова очень тяжело переживала предстоящее выселение, плакала, говорила, что так жить она больше не хочет. Только немного устоялся быт, определилось с жильем (Сафоновой удалось найти комнату и выехать из подвала, где ей, конечно, было весьма неудобно жить с мужчинами), наладились хоть какие-то связи — и вот всё снова рушилось, надо было уезжать. Новым местом высылки была назначена Вологда. И тогда Введенский, которого оставляли в Курске, пошел в ГПУ и добровольно попросил перевести его в Вологду. Сотрудники ГПУ не имели ничего против — они, конечно, не сами придумали такую переброску людей, а выполняли указание Центра,

стремившегося, очевидно, пресекать излишнюю концентрацию ссыльных интеллигентов в одних и тех же местах. 1 октября Хармс проводил Введенского и Сафонову на московский поезд — и доктор Шейндельс остался одним из немногих его близких знакомых в Курске до самого конца срока высылки.

Переписка его с Шейндельсом продолжалась некоторое время и по возвращении в Ленинград. Сохранился черновик трогательного письма, которое Хармс направил ему, судя по всему, — ответ на первое письмо Шейндельса из Курска:

«Дорогой Доктор, я был очень, очень рад, получив Ваше письмо. Те несколько бесед, очень отрывочных и потому неверных, которые были у нас с Вами, я помню очень хорошо, и это единственное приятное воспоминание из Курска. Что хотите, дорогой Доктор, но Вам необходимо выбраться из этого города. Помните, в Библии, Бог щадит целый город из-за одного праведника. И благодаря Вам, я не могу насладиться поношением Курска. Я до сих пор называю Вас „Доктор“, но в этом уже нет ничего медицинского: это скорее в смысле „Доктор Фауст“. В Вас ещё много осталось хорошего германского, не немецкого (немец — перец колбаса и т. д.). а настоящего германского *Geist'*а[15], похожего на орган. Русский дух поёт на клиросе хором, или гнусавый дьячок — русский дух. Это всегда или Божественно, или смешно. А германский *Geist* — орган. Вы можете сказать о природе: „Я люблю природу. Вот этот кедр, он так красив. Под этим деревом может стоять рыцарь, а по этой горе может гулять монах“. Такие ощущения закрыты для меня. Для меня что стол, что шкап, что дом, что луг, что роща, что бабочка, что кузнечик, — всё едино».

Курский период оставил в творчестве Хармса не самый значительный, но все же ощутимый след. Разумеется, не оправдались те надежды, которые писатель на него возлагал, да и разве он мог предвидеть, какие бытовые, психологические и медицинские трудности свалятся на него в Курске! Но кое-что все же было создано.

По уже сложившейся традиции, Хармс превращал в литературные произведения свои письма Тамаре Александровне Мейер. Одно из дошедших до нас писем, от 1 августа 1932 года, демонстрирует очередную хармсовскую маску — на этот раз языковую. Месяц назад из Царского Села ей писал человек, для которого полученное письмо было способно заменить собой весь окружающий мир, в результате чего он постоянно попадал в смешные ситуации, а отсвет этого комизма падал и на тех, кто это письмо ему прислал. Теперь же автор оказывается неспособным выкарабкаться из-за частокола имен тех, к кому обращено

письмо, он тонет в этом языковом болоте, но с трагикомической настойчивостью продолжает свои попытки соблюдения идеального (с его точки зрения) эпистолярного этикета:

«Я очень соскучился по Вас, Тамара Александровна, а также по Валентине Ефимовне и Леониду Савельев‹ичу› и Якову Семёновичу. Что, Леонид Савельевич, всё еще на даче или уже вернулся? Передайте ему, если он вернулся, привет от меня. А также и Валентине Ефимовне и Якову Семёновичу и Тамаре Александровне. Вы все для меня настолько памятны что порой кажется, что я вас и забыть не смогу. Валентина Ефимовна стоит у меня перед глазами как живая и даже Леонид Савельевич как живой. Яков Семёнович для меня как родной брат и сестра, а также и Вы как сестра, или, в крайнем случае, как кузина. Леонид Савельевич для меня как шурин, а так же и Валентина Ефимовна как некая родственница.

На каждом шагу вспоминаю я вас, то одного, то другого и всегда с такою ясностью и отчетливостью, что просто ужас. Но во сне мне из вас никто не мерещится, и я даже удивляюсь почему это так. Ведь если бы во сне мне приснился Леонид Савельевич, это бы было одно, а если бы Яков Семёнович, это бы было уже другое. С этим нельзя не согласиться. А также если бы приснились Вы, было бы опять другое, чем если бы мне во сне показали Валентину Ефимовну».

Таких писем из Курска к Т. А. Мейер сохранилось три.

Совершенно другую тональность мы находим в двух рассказах, посвященных курскому периоду, составляющих как бы единое целое, «двойчатку» — «Я один...» и «Мы жили в двух комнатах...». Тут уже нет ни смеха, ни авторских масок. Оба рассказа предельно автобиографичны, в них содержится большое количество узнаваемых реальных деталей, а авторское «я» почти на 100 процентов совпадает с «я» самого Хармса. Оба рассказа практически бессюжетны, в них Хармс пытается вывести на бумагу весь сложный спектр своего состояния: страх, неуверенность, тревогу, поиски неуловимого смысла... Первый рассказ написан в Курске, примерно между 20 и 22 сентября 1932 года. Второй — либо в самом конце ссылки, либо сразу по возвращении в Ленинград.

Рассказ «Я один...» целиком посвящен страху — тому, как сначала возникают отдаленные предпосылки этого ощущения, затем герой концентрируется на своем теле, прислушивается к растущим неведомо откуда первым его росткам. О страхе за свое здоровье, который всё чаще им овладевает, Хармс в эти дни довольно часто пишет в записных книжках, но это большей частью краткие записи. Рассказ «Я один...» позволяет нам

раскрыть анатомию страха, парализующего волю и сознание человека; страха — словно разлитого во всем теле, управляющего мозгом и сознанием, приводящего на грань безумия:

«От страха сердце начинает дрожать, ноги холодеют и страх хватает меня за затылок. Я только теперь понял, что это значит. Затылок сдавливают снизу и кажется: еще немного — и сдавят всю голову сверху, тогда утеряется способность отмечать свои состояния, и ты сойдешь с ума. Во всем теле начинается слабость, и начинается она с ног. И вдруг мелькает мысль: а что если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее».

Страх как феномен человеческого состояния многократно становился предметом художественного изображения в литературе. В русской литературе начала XX века тема страха, завладевающего человеком и его сознанием, встречается У А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, Л. Андреева, Б. Пильняка, С. Кржижановского, В. Набокова. Ощущения героя хармсовского рассказа в чем-то близки ощущениям героя написанного годом раньше булгаковского «Морфия», мечущегося между надеждой и обреченностью. Интересно, что этот рассказ Хармса на десять лет опередил повесть Зощенко «Перед восходом солнца», в центре которой — также внутреннее психологическое состояние главного героя-повествователя, а главная задача — вывод на поверхность ощущений подавленности и меланхолии, обнажение их причин — и как следствие — избавление от них. Думается, что «Я один...» есть тоже в какой-то мере способ терапии сознания, ибо то, что оказывается на бумаге, словно опредмечивается и из чисто внутреннего фактора превращается частично во внешний. А это значит, что уже не так страшно.

Второй рассказ «Мы жили в двух комнатах...» дает читателю возможность ощутить степень авторского одиночества в Курске. По многим признакам этот текст уже опосредованно отстоит от курской реальности: если в первом фразы типа «Хоть бы Александр Иванович пришел скорее!» приближают повествование к дневниковому, то здесь вместо имени Введенского речь уже идет о некоем «приятеле», которого практически никогда не бывает дома. Действительно, общительность Введенского давала о себе знать и в Курске: он постоянно гулял со знакомыми женщинами, ходил в гости, находил себе компании для преферанса — и зачастую приходил домой только ночевать. Хармс оставался один, выходя из дома только на почту и за продуктами. Он любил быть один, но примерно через месяц одиночество надоело ему. Рассказ при этом посвящен не столько тяготам скуки и одиночества, сколько движению текста от потерь бытовых к потерям языковым. Пространство как бы смыкается

вокруг героя-повествователя, ограничивая его жизненное пространство комнатой; затем он лишается еды («Были дни, когда я ничего не ел»), не может ничего делать (акцент на невозможности начать работу) — и всё заканчивается неотступным ощущением, что он забыл одно-единственное, но очень важное слово. Герою кажется, что это слово начиналось на букву «р» — и рассказ завершается тем, что он сочиняет целый ряд слов на эту букву, распевая их во время приготовления кофе. Но это слово ускользает от него точно так же, как ускользала нить творчества.

Несмотря на такие трудности, Хармс написал в Курске еще несколько произведений. Среди них — два трактата «о числах» (один из них датирован 2 августа 1932 года — это «Бесконечное — вот ответ на все вопросы...»), первая редакция стихотворения «Подруга», законченного лишь через год, и утраченное стихотворение «Трава». В Курске был начат «Дон Жуан».

Своими творческими удачами и неудачами Хармс в письмах почти ни с кем не делился, в этом смысле Л. Пантелеев был исключением. Именно благодаря хармсовскому письму к нему от 10 августа 1932 года мы можем судить об авторском отношении к квазинаучным «трактатам», место которых в творчестве Хармса до сих пор никак не определено, более того — исследователи вообще, как правило, стараются осторожно обходить эту тему. А ведь произведений такого рода не так уж и мало у Хармса: помимо названного трактата о бесконечном имеются «трактаты» «Поднятие числа», «Числа не связаны порядком...», «Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола» и др. Эти произведения представляют собой причудливую смесь научной терминологии, вполне серьезной логической и математической проблематики — и свойственной Хармсу игры с повествованием. Недаром сам Хармс в письме Л. Пантелееву из Курска называл свою работу над этими трактатами «деятельностью малограмотного ученого», в результате которой он стал «смахивать на „естественного мыслителя“, да вдобавок еще естественного мыслителя из города Курска».

Об этих «естественных мыслителях», совершенно необычном типе людей, которых Хармс «коллекционировал» еще с 1920-х годов и которые во многом «подсвечивали» его собственный мир, лучше всех рассказал в своих воспоминаниях Всеволод Петров:

«Это была совершенно особая категория его знакомых, по большей части найденная случайно и где придётся — в пивной, на улице или в трамвае. Даниил Иванович с поразительной интуицией умел находить и выбирать нужных ему людей.

Их всех отличали высоко ценимые Хармсом черты — независимость мнений, способность к непредвзятым суждениям, свобода от косных традиций, некоторый алогизм в стиле мышления и иногда творческая сила, неожиданно пробуждённая психической болезнью. Всё это были люди с сумасшедшинкой; люди той же категории, из которой выходят самодеятельные художники примитивисты *(Naive Kunst*), нередко превосходные, или просто народные философы-мистики, нередко весьма примечательные. В ежедневном общении они обычно бывают трудны и далеко не всегда приятны. Даниил Иванович приводил их к себе и обходился с ними удивительно серьёзно и деликатно.

Я думаю, что его привлекал в первую очередь его алогизм или, вернее, особенная, чуть сдвинутая логика, в которой он чувствовал какое-то родство с тайной логикой искусства. Он рассказывал мне, что в двадцатых годах, в пору бури и натиска движения обэриутов, всерьёз проектировал „Вечер естественных мыслителей“ в Доме Печати. Они бы там излагали свои теории.

Впрочем, в те годы, когда я близко знал Даниила Ивановича (Петров познакомился с Хармсом в 1938 году. — *А. К.*), его интерес к „естественным мыслителям“ стал невелик. Должно быть, он уже взял от них то, что они могли ему дать. Новых „мыслителей“ он уже не искал. Но кое-кто из прежних ещё появлялся в его доме.

Я помню доктора Шапо, который, пожалуй, был скорее просто милым чудаком, чем „мыслителем“.

Помню добродушного и болтливого Александра Алексеевича Башилова. Он неизменно раза два в год попадал в психиатрическую больницу и выходил оттуда со свидетельством, где, как он уверял, было написано, что „Александр Алексеевич Башилов не сумасшедший, а вокруг него все сумасшедшие“.

Башилов был племянником управдома и думал почему-то, что дядя покушается на его жизнь. Однажды управдом вместе с дворниками скидывал с крыши снег и попал прямо на стоявшего внизу Александра Алексеевича. Тот, чуть ли не по пояс в снегу, возмущался, кричал и требовал, чтобы это прекратилось, но отойти в сторону не додумался.

Помню молчаливого и мрачного Рундальцева; этот был совсем в другом роде. Он обладал способностью просидеть целый вечер, не проронив ни слова, и только обводил всех тяжёлым взглядом.

Люди ищут и видят в других только то, что в какой-либо мере свойственно им самим. Даниил Иванович тянулся к „естественным мыслителям“, потому что в своей собственной психике знал и чувствовал сдвиги, решительно отличающие поэта

от мира так называемых нормальных, то есть попросту нетворческих людей. Обладая принципиальным и ясным умом, Даниил Иванович, я думаю, ценил в себе эти сдвиги; ему наверное казалось, что именно эти сдвиги помогают реализовать его творческий дар и обостряют его поразительную интуицию, похожую на ясновидение.

Только в отличие от бедных „мыслителей“, которыми владело безумие, Даниил Иванович сам владел и своим безумием, умел управлять им и поставил его на службу своему искусству».

С хармсовскими «естественными мыслителями» был немного знаком и друг Хармса искусствовед Николай Харджиев. О Башилове он вспоминал так: «С Башиловым я часто встречался, когда жил у Хармса. Этот маленький человек неопределенного возраста искусно расписывал деревянные кубики, привлекавшие внимание ритмичным движением отвлеченных цветоформ. Кубики Башилова нравились всем, даже Малевичу.

Менее удачны были его портреты, натуралистичные и безжизненные. Он нарисовал Хармса и меня.

— Плохи наши портреты, — сказал Хармс. — Пусть из расстегнутой рубашки Николая Ивановича высовывается изба, а у меня на лбу нарисуй „кулатыш“.

Это заумное слово Хармс заимствовал из книжки о рисунках сумасшедших. Объяснить значение „кулатыша“ он не мог, и Башилов нарисовал на лбу нечто вроде спичечной коробочки. Он пририсовал избу к моей рубашке, но оба портрета остались такими же безжизненными.

Башилов считал себя и лекарем. Он лечил слабоумных, заставляя их всасывать носом сливочное масло. Масло смягчало и без того размягченные их мозги. Как это ни странно, у Башилова были благодарные пациенты».

По свидетельству Я. С. Друскина, переданному М. Мейлахом, ему запомнилась картина Башилова «В ожидании ненастной погоды», на которой был изображен господин, ослепительным полднем сидящий на скамейке с зонтом в руках. Друскин, кроме того, вспоминал, как Башилов уже в конце 1930-х годов давал Хармсу советы в отношении его семейной жизни: «Ты, Даня, когда пришел с работы — если есть что сказать Марине, говори, а если нет — молчи» (можно только догадываться, с какой «работы» приходил Хармс в болезненном сознании Башилова). Наконец, слушая радио, Башилов возмущался, полагая, что передают украденные у него мысли.

И еще несколько харджиевских штрихов к теме «естественных мыслителей» Хармса:

«Еще один монстр — безумный изобретатель. Он жил в огромной комнате (кажется, на Литейном), с огромными окнами, витринами бывшего магазина, занавешенными тяжелыми черными тканями. В своей безвоздушной комнате изобретатель работал над каким то таинственным проектом, который, по словам Хармса, был основан на еще не известном динамическом принципе. Увидев Хармса, еще ничего не сказавшего, изобретатель начинал хохотать. Он считал Хармса даже не шутником, а шутом, который говорит только смешное. Вступить в беседу с этим хохочущим идиотом было невозможно. Все, что ни скажет Хармс, доводило его до смехового припадка.

Зато его подруга была безмолвна, как рыба. Она неприязненно смотрела на нас своими водянисто-бесцветными глазами и ни разу не улыбнулась.

После визита к изобретателю состоялась встреча с художником Эйснером.

— Вам безусловно понравится одна из его картин, — сказал Хармс.

Худой и высокий, горбоносый и усатый, он имел сходство с Дон Кихотом. Но на нем была не кираса, а серая милицейская форма.

Он служил в милиции (в качестве художника!). Подобно изобретателю, он жил в огромной комнате, перегороженной старинными шкафами на отдельные уголки.

Он представил нас своей супруге, немолодой грузинке, с какой-то жирной улыбкой на нарумяненном лице. На груди — гранатовое ожерелье, на пальцах — золотые кольца с изумрудами и сапфирами.

— Она очень сладострастна, — сказал Эйснер. Но супруга нисколько не обиделась и продолжала любезно улыбаться. Он любил игру слов и изрекал чудовищные каламбуры и слоговые перевертни: вместо „журфикс“ — „фиржукс“.

В одном из полутемных уголков, за большим шкафом, ютился деревенский юнец, боявшийся людей. Эйснер хвалил его рисунки, замечательные, но однообразные. Он рисовал все деревянное — избы, бревна, заборы, рисовал не предметы, а, так сказать, их деревянность. Эйснера он явно ненавидел и прятался за шкафами, как неприрученный звереныш.

Эйснер гордился своими раритетами, одним из наиболее им ценимых была роскошная коробка, полученная одной из его родственниц на придворном балу по случаю коронации Александра II. В этой коробке еще доживали три конфеты 70-х годов XIX столетия.

Мы беседовали с Эйснером и о живописи. Он сказал, что

находит большие колористические достоинства в испражнениях кошек и собак.

— Об этом я написал книгу, — сказал Эйснер. — Уверен, что мои наблюдения будут полезны всем художникам.

Однако самому А. П. его наблюдения не помогли, все его картины были совершенно бездарны. Кроме одной: великолепное кресло с красной тканью, одиноко стоящее на пустынном морском берегу. Оно было таким же таинственным, как вещи в метафизических композициях великого Кирико.

Именно эту картину имел в виду Хармс».

Сколь запутанной и сложной ни была бы тема, сколь ни угрожающими выглядели бы нагромождаемые в рукописи хармсовского трактата формулы — всегда остается иронически-пародийный подтекст, всегда автор как бы отстраняется от того, что пишет. И почти всегда объектом описания становится не только решаемая проблема, но и сам процесс письма. В конце концов, даже после самого серьезного философского (или квазифилософского) рассуждения писатель не забывает поднять голову, увидеть неприглядную окружающую реальность и посмеяться над самим собой. Так строится трактат «Бесконечное — вот ответ на все вопросы...», в котором поэтико-философское исследование проблемы одно- или двунаправленности бесконечного ряда (в связи с температурным абсолютным нулем) постоянно прерывается вот такими вставками: «Я написал это на бумаге, перечитал и написал дальше...»; «Я записал это все, перечел и стал думать так...» и т. п. Хармсу важно, чтобы при всей «учености» философических выкладок потенциальный читатель представлял бы себе сам процесс развертывания текста — как будто он рождается прямо перед его глазами, сходя с пера в реальном времени. И тем самым — не упускал пронизывающие его иронические искорки, которые в конце разгораются в пожар, уничтожающий всякий научный пафос:

«Я прочитал написанное и долго думал. Потом я не думал несколько дней. А потом задумался опять. Меня интересовали числа, и я думал так:

„Мы представляем себе числа как некоторые свойства отношений некоторых свойств вещей. И, таким образом, вещи создали числа“.

На этом я понял, что это глупо, глупо моё рассуждение. Я распахнул окно и стал смотреть на двор. Я видел, как по двору гуляют петухи и куры».

Распахнутое окно — не только выход из дома в иное пространство, но и выход из текста в реальность.

Из записей в дневнике Ивана Павловича Ювачева мы получаем представление о том, с какими просьбами обращался Хармс к отцу из Курска. Разумеется, статус Ювачева-старшего как политического заключенного царского времени, его близкое знакомство с Морозовым давали дополнительные шансы на успех ходатайства за сына. 23 сентября 1932 года Иван Павлович огорченно записывает: «Даня у доктора Ше‹й›ндельса лечится, хвалит его за внимание к нему. Теперь он живет в Курске в одной комнате с Александром Ивановичем (так, очевидно, И. П. Ювачев понял сообщение Хармса о том, что он поменялся комнатами с Введенским. — *А. К.*). Просит меня писать Калинину, но я уже писал в Полит‹ический› Красн‹ый› Крест и просить в другом месте я не могу. А вот он до сих пор палец о палец не ударил, чтобы просить Когана о документах. Ведь А. И. в Тамбове получает карточку на хлеб, а он не получает».

Хлеб, конечно, можно было покупать на рынке (как и муку), что Хармс и делал, однако это было очень дорого. Во время его курской ссылки в стране происходили катастрофические события. 7 августа 1932 года был принят Закон «Об охране имущества государственных предприятий, колхозов и кооперации и укреплении общественной (социалистической) собственности», прозванный в народе «Законом о трех колосках» (или «семь восьмых»). По нему за собирание оставшегося после жатвы на колхозном поле зерна можно было получить от десяти лет лагерей до расстрела. Затем осенью 1932 года в ранее самых «хлебных» районах страны начался невиданный голод, вызванный почти полным изъятием зерна у крестьян, который впоследствии был назван «голодомором». На Украине и в России в 1932—1933 годах голодной смертью умерли миллионы людей, в то время как зерно экспортировалось из СССР за границу. Нехватка продуктов была ощутимо заметна даже в Москве и Ленинграде; именно тогда, по позднейшим воспоминаниям Хрущева, Сталин распорядился, чтобы все московские заводы и фабрики начали разведение кроликов. В Курске голода не было, хотя границы голодомора пролегали совсем рядом.

Документы, которые Хармс не успел получить у следователя, могли бы дать ему возможность «прикрепиться» к магазину и получать по карточкам хлеб (рабочие получали примерно 800 граммов в день, другие категории в два-три раза меньше) по фиксированной государственной цене — во много раз ниже, чем на рынке. Тогда это было еще возможно. Это чуть позже, 4 декабря 1932 года, когда Хармса в Курске уже не будет, в СССР будет запрещена выдача продовольственных карточек «тунеядцам и паразитам». К последним причислили даже неработающих жен

рабочих и служащих, лишив их хлеба, — что уж говорить о ссыльных... Историки говорят о двадцати восьми миллионах человек, лишенных карточек — так государство решало продовольственные проблемы.

Организации под названием «Политический Красный Крест», о которой пишет Иван Павлович Ювачев, формально уже не существовало. Так когда-то назывались несколько организаций, начавших свое существование еще во времена «Народной воли», задачами которых была помощь политическим заключенным и ссыльным. После революции «Политического Красного Креста» не стало — его переименовали в «Помощь политическим заключенным» (сокращенно «Помполит»), хотя по традиции продолжали называть по-старому. Возглавляла эту организацию Екатерина Павловна Пешкова, первая жена Горького, не ставшая менять фамилию после развода.

Статус этой организации в советское время был весьма странным. Пешкова и ее помощники оказывали помощь арестованным при Дзержинском, Ягоде, Ежове. В стране, где не только сочувствие арестованному, но даже простое знакомство с ним могло привести к гибели, «Политическому Красному Кресту» удавалось ходатайствовать за ссыльных и содержащихся в тюрьмах и лагерях политических узников — и, как ни странно, эти ходатайства в целом ряде случаев приводили к освобождению людей или к смягчению их участи. Но даже если эти усилия не приводили к успеху, нуждающимся заключенным посылали необходимые вещи, одежду, деньги. Трудно осмыслить саму возможность такого феномена в самые страшные годы репрессий — но это было.

Сергей Голицын, автор «Записок уцелевшего», вспоминает о деятельности возглавляемого Пешковой «Политического Красного Креста» так: «Помещал‹ся он› на Кузнецком мосту, дом 24. Теперь тот скромный двухэтажный дом разрушен, а на его месте построено высокое, принадлежащее КГБ здание. Там на первом этаже находится бюро пропусков. А раньше никакой вывески не было, вернее, у небольшой двери висела вывеска „Курсы Берлица“. ‹...› Вы поднимались по лестнице на второй этаж и шли по длинному коридору, где направо и налево были комнаты, принадлежавшие этим курсам, коридор упирался в стеклянную дверь, и только тут, при тусклом свете электрической лампочки, замечалась небольшая вывеска: „Политический Красный Крест, прием юриста в такие-то дни, в такие-то часы, прием Е. П. Пешковой в такие-то дни, в такие-то часы“. ‹...›

В кабинет самой Екатерины Павловны ‹...› допускались по записи, однако мой отец проходил к ней без очереди. И он и моя

мать знали ее еще до революции — вместе подвизались в Обществе охраны материнства и младенчества. ‹…› Увидел я ее впервые, когда она с туго набитым портфелем в руках, красивая, эффектная, стройная, в кожаном пальто, в кожаном шлеме летчика, вышла скорыми шагами из подъезда курсов Берлица, села в коляску мотоцикла и покатила в сторону Лубянской площади. Она всегда ездила в ГПУ таким способом, хотя пешком пройти было два шага.

Со слов Павла Дмитриевича Корина знаю, да это и без меня достаточно широко известно, что вся семья Пешковых — сам писатель-классик, жена, сын с невесткой были близки с членами коллегии ОГПУ, а Ягода и его присные являлись постоянными посетителями дома на Малой Никитской и на даче Горького и числились его друзьями. Знаю, что Екатерина Павловна, минуя охранительные посты и секретарей, прямо проходила в кабинет Ягоды и в особо вопиющих случаях не просила, а требовала, и не просто смягчения участи заключенных, а их освобождения».

К этому стоит добавить, что несмотря на то, что спустя два десятилетия после революции «Помполит» был все-таки закрыт, Пешкова продолжала свою деятельность, используя личные связи. Известно, что ей удавалось добиваться освобождения людей даже в послевоенные времена у Берии. Интересно, что уже во второй половине 1930-х годов к Пешковой обращалась вторая жена Хармса Марина Малич, которая по возвращении из плавания по Волге на пароходе с Хармсом, Маршаком и двумя детьми Маршака, узнала об аресте своей бабушки — урожденной княгини Голицыной. В свое время с помощью «Помполита» удалось вытащить из тюрьмы ее дедушку, и Малич отправилась к Пешковой. Екатерина Павловна вспомнила, что 15 лет назад она уже помогала княгине Голицыной, и поинтересовалась, не о ней ли просит снова Марина Малич. Узнав, что о ней, Пешкова возмутилась: «Неужели они взяли старуху?» Ее вмешательство оказалось действенным, и бабушку освободили.

Таким образом, Иван Павлович Ювачев, обращаясь к Пешковой, прекрасно знал, что делает. Обращаться же к Калинину, «всесоюзному старосте», после того, как он уже обратился к Пешковой, было нельзя — такое дублирование могло только повредить делу. Оставалось только ждать.

И Хармс ждал. После отъезда Введенского и Сафоновой ему стало в Курске совсем одиноко. Ничего не хотелось делать, всё валилось из рук, даже чтение давалось с трудом. Вот запись от 2 октября: «Почти весь день сидел дома. Читал и раздумывал. Ничего не делал. Валялся на кровати и сидел тупо за столом. Варил себе макароны. Лег спать в 11 часов. Ночью была сильная

гроза. Я проснулся и видел, как сверкали молнии. Но скоро заснул опять».

Единственной отрадой было улучшение здоровья. 3 октября Шейндельс осмотрел Хармса, выслушал его и сделал вывод, что болезнь постепенно сходит на нет. Ожидание вестей о результатах рассмотрения отцовского ходатайства было мучительным. Хармс начинает задумываться: не стоит ли самому попробовать приехать в Ленинград и обратиться с просьбой об отмене установленных ограничений на место проживания. «Умно ли я делаю, что сижу в Курске? — записывает он. — Чего я жду? Я сам не знаю, чего я жду».

Решающим толчком стало письмо, полученное Хармсом от Введенского. До Вологды, куда Введенский вслед за Сафоновой получил разрешение выехать, из Курска непосредственно .доехать было нельзя — нужно было ехать через Москву и Ленинград. Кроме того, видимо, нужно было оформить документы в Ленинграде для выезда на новое место жительства. Уже 3 октября 1932 года Введенский оказался в Ленинграде и сразу же послал письмо Хармсу в Курск, в котором рассказал о встрече с его отцом и настоятельно советовал последовать его примеру:

«Дорогой Даня.

Я сегодня приехал в Ленинград, чего и тебе желаю. Был у твоего отца, ни до чего с ним не договорился. Он ждет т. Когана, который приедет 5 или 6-го. Калинину тоже писать не хочет. Вообще же все-таки рекомендует Вологду. В Москве сразу садись на 49 номер трамвая и езжай на Октябрьский вокзал. Там (вход со двора) найдешь кассу № 2, у которой будет стоять очень большая очередь. Обратись к носильщику, не давай ему больше 5 рублей, чтобы он тебе закомпостировал билет (это значит сидячее место, платить за это место не нужно — это не плацкарта) на поезд 4 ч. 30 м., и тогда в 8 ч. утра на следующий день ты будешь в Ленинграде. Понятно? Приезжай скорее. Деньги тебе как будто бы уже высланы».

Это письмо, видимо, стало последней каплей. Пребывание в Курске становилось совсем невыносимым. Из письма Введенского он сделал вывод, что надеяться на связи отца нет смысла, надо ехать самому и хлопотать. Но просто так покинуть место высылки и ехать в Ленинград, где ему проживать было запрещено, он не мог. Думается, что он пошел по стопам своего друга, обратившись в курское ГПУ с просьбой разрешить сменить место жительства на Вологду. Он ничего не терял — в случае неудач с ходатайствами, он оказался бы в Вологде — вместе с Введенским и Сафоновой. К началу октября Хармс уже был готов чуть ли не на любой город, кроме ненавистного Курска.

Глава шестая
ПОСЛЕ ССЫЛКИ

Двенадцатого октября 1932 года он возвращается в Ленинград. Начинаются хлопоты. Судя по всему, следователь Коган оказал Хармсу определенную помощь, хотя неизвестно, было ли это следствием личной симпатии, возникшей вследствие их долгих разговоров на интеллектуальные темы (Коган вообще был сторонником «интеллектуального» стиля допросов), или же на это повлияли ходатайства И. П. Ювачева. Интересно, что, судя по записным книжкам и дневникам Хармса, Коган, пока его «клиент» находился в ссылке, давал полезные советы его отцу, а когда Хармс вернулся в Ленинград, между ними возникли почти приятельские отношения. Несмотря на негодование друзей, Хармс неоднократно встречался со следователем, вел беседы на различные темы и даже обменивался курительными трубками.

В любом случае Хармсу было разрешено остаться в Ленинграде; срок его высылки был завершен. Более того, его даже восстановили в Союзе писателей.

Примерно около полутора месяцев он ничего не записывает — ни в записные книжки, ни в дневник. Поэтому нам остается лишь гадать, что происходило в эти дни. Во всяком случае, за это время он уже почти окончательно вернулся к обычной ленинградской жизни. За время его отсутствия мало что изменилось, лишь умерла его любимая собака — тойтерьер Кэпи, которую он очень любил. Как свидетельствует Елизавета Грицына, Хармс очень страдал, узнав о ее смерти. Его до ссылки часто видели с этой маленькой собачкой, которая, по многим воспоминаниям, составляла как бы часть его экстравагантного облика.

Хармс сразу же навещает близких знакомых. По просьбе Бориса Житкова Хармс пытается подыскать ему «скромного скрипача» для домашнего музицирования (Житков очень любил музыку). 19 ноября он приходит в гости к Корнею Чуковскому. Тот был еще болен гриппом и принял Хармса, лежа на полу возле камина («На полу лежит просто для красоты, и это, действительно, очень красиво», — записал Хармс тремя днями позже, вспоминая этот свой визит). Разговор, в частности, шел о предстоящем переиздании книги Чуковского «Маленькие дети». Во втором издании (Л., 1929) Чуковский, размышляя о словесной игре в детских стихах, упоминал Хармса, чьи детские стихи он очень ценил:

«В этой области замечательны опыты молодого поэта Даниила Хармса, который возвел такое словесное озорство в систему и, благодаря ему, достигает порою значительных *чисто-литературных* эффектов, к которым дети относятся с беззаветным сочувствием.

Одним из лучших памятников такой словесной игры является его „Иван Иваныч Самовар“, где всему повествованию придана такая смехотворно-однообразная (и очень детская) форма:

> …Вдруг Сережа приходил,
> Всех он позже приходил,
> Неумытый приходил. ‹…›

Я отнюдь не говорю, что детские писатели непременно должны заниматься таким озорством, забыв о всяких других литературных задачах (это было бы ужасно и привело бы к деградации детской поэзии), я только хотел бы, чтобы педагоги признали наше законное право на подобные словесные игры, очень близкие детской психике».

В третьем издании (оно вышло в 1933 году) Чуковский решил увеличить количество цитируемых текстов Хармса. Он сократил «Иван Иваныч Самовар», но включил цитаты из «Миллиона» и «Вруна»; тексты этих стихотворений и приносил ему Хармс 19 ноября.

Как всегда, Хармс листал знаменитую «Чукоккалу» — рукописный альманах, который Корней Иванович вел еще с 1914 года и в котором оставляли свои записи сотни поэтов и писателей, среди которых были Илья Репин, Леонид Андреев, Анна Ахматова, Александр Блок, Иван Бунин, Максимилиан Волошин, Максим Горький, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Михаил Зощенко, Александр Куприн, Осип Мандельштам, Федор Сологуб — и, разумеется, сам хозяин альманаха. Заполнение его страниц продолжалось аж до 1969 года, и в том же году появилось первое издание альбома (сильно покореженное по причине цензуры). Задолго до этого Юрий Олеша утверждал, что оно будет «важней всех романов — самым высоким литературным произведением тридцатых годов этого столетия».

В 1932 году во время ноябрьского визита к Чуковскому Хармс ничего в «Чукоккалу» не вписал. Однако ранее его рукой туда были записаны стихотворения «Врун», «Бог проснулся отпер глаз…», «Мы знаем то и это…» и (не полностью) — «Миллион». В 1930 году он оставил в альманахе такую запись с характерными для него языковыми шутками:

«Самое трудное — писать в альбом.

В этой фомнате с удовольствием смотрел этот хальбом. Но ничего не выдумал.

Пульхире́й Д. Х.

Совершенно не знаю, что сюда написать. Это самое трудное дело.

13 августа, среда, 1930 года.

Чукоккала меня укокала».

Хармс рассказывал Чуковскому о Курске. Эта их беседа частично нашла отражение в дневнике Чуковского, где он записал: «О ДПЗ он (Хармс. — *А. К.*) отзывается с удовольствием и говорит: „прелестная жизнь“. А о Курске с омерзением: „невообразимо пошло и подло живут люди в Курске“».

Чуковский жил рядом со Спасо-Преображенским собором, и, выйдя от него, Хармс пошел в собор. В тот вечер там служил епископ Сергий (в миру Бессонов), расстрелянный в 1938 году. Как обычно, Хармс в свое православное религиозное чувство привносит некоторый магический аспект:

«Когда епископ надевает фиолетовую мантию с дивными полосами, то превращается просто в мага. От восхищения я с трудом удержался, чтобы не заплакать. Я простоял в соборе вечерню и пошел домой».

Эстетическое начало для Хармса всегда было не менее важно, чем собственно религиозное. Вот почему на него в первую очередь воздействует таинственная красота богослужения. Мистическая власть, которой обладает епископ, возникает в момент его облачения в мантию — и именно здесь в сознании писателя она соединяется с магической силой. Красота позволяет пережить своеобразный катарсис, вызывающий слезы.

После возвращения из ссылки Хармс посещает литературно-музыкальный салон художницы Алисы Ивановны Порет, ученицы Филонова и Петрова-Водкина. 30-летняя Алиса Порет была активным участником объединения МАИ («Мастера аналитического искусства»), работала в качестве художника книги в детском секторе Госиздата, а позже — в Детгизе, где и познакомилась с Хармсом. Впоследствии она вспоминала: «Поэты приходили к нам читать новые стихи, а Даниил Хармс считал, что нигде так много не смеются и не веселятся».

В воскресенье, 20 ноября 1932 года, Хармс с Введенским посещают юбилейную выставку «Художники РСФСР за XV лет», которая была торжественно открыта в Русском музее 13 ноября 1932 года (для Хармса это было уже второе посещение). Выставка работала до мая 1933 года, после чего она переехала в Москву. Пожалуй, это была последняя в СССР выставка, на которой столь

широко было представлено «левое», авангардное искусство, в том числе работы таких мастеров, как Филонов и Малевич (последний, в частности, представил «Черный» и «Красный» квадраты). Неудивительно, что Хармс встречает на выставке большое количество знакомых, среди них и товарища по ссылке Соломона Гершова, который, как и Хармс, покинул Курск (вместе с Б. Эрбштейном), чтобы переехать в Борисоглебск (там он впоследствии работал художником в Театре музыкальной комедии). Как и Хармсу с Введенским, Гершову было разрешено до выезда в Борисоглебск на некоторое время приехать в Ленинград.

Встреча была радостной. С выставки Хармс отправился к Гершову в гости и смотрел его работы. «Он пишет хорошие картины», — отметил Хармс по возвращении в дневнике.

На выставку Хармс отправился и на следующий день, в понедельник. Слишком уж редким и значимым было это событие для поредевшей культурной среды Ленинграда. Там собирались все еще не высланные или вернувшиеся из ссылок. Вот почему от дневника Хармса этих дней создается впечатление, будто стоит выйти на улицу — и чуть ли не каждый встречный оказывается знакомым. На самой выставке он встретил Евгению Ивановну Поволоцкую-Введенскую, мать А. И. Введенского, а также Frau Renè (так Хармс называет в дневнике художницу Рене Рудольфовну О'Коннель-Михайловскую, дружившую с учениками Филонова, с которой у него сразу по возвращении из Курска был краткий роман). На обратном пути Хармс встречает на Невском проспекте Малевича, а затем — поэта и прозаика Зигфрида Кельсона. После обеда Хармс отправляется к Житкову, где встречается с Олейниковым и Заболоцким. «Олейников стал теперь прекрасным поэтом, — записывает он свои впечатления от встречи, — а Заболоцкий печатает свою книжку стихов».

Увы, упомянутая книга стихов Заболоцкого «Стихотворения. 1926—1932» так и не вышла. В 1932 году она составлялась, в 1933-м была уже совсем подготовлена к печати в Издательстве писателей в Ленинграде, но тут произошла катастрофа. Вернувшись с военных сборов, на которые он был призван в конце 1932 года, Заболоцкий дал в журнал «Звезда» стихотворение «Меркнут знаки Зодиака...» и поэму «Торжество земледелия», которые и появились во втором и третьем номерах. Официальная советская критика пришла в ярость как от философской проблематики поэмы, так и от примитивистских элементов поэтики Заболоцкого:

Белых житниц отделенья

Поднимались в отдаленье,
Сквозь окошко хлеб глядел,
В загородке конь сидел.
Тут природа вся валялась
В страшном диком беспорядке:
Кой-где дерево шаталось,
Там реки струилась прядка.
Тут стояли две-три хаты,
Над безумным ручейком
Идет медведь продолговатый
Как-то поздним вечерком.
А над ним, на небе тихом,
Безобразный и большой,
Журавель летает с гиком,
Потрясая головой.

Обвинения в юродстве, в пародировании материалистического мировоззрения, может быть, и сошли бы Заболоцкому с рук. Но в «Торжестве земледелия» он имел несчастье в том же стиле примитивистского лубка изобразить и борьбу с кулачеством, которая вовсю разворачивалась в советской деревне под личным контролем Сталина. Это не прощалось. Последовали многочисленные политические обвинения, в том числе дважды — в газете «Правда». В результате книга Заболоцкого так и не появилась.

Из всех художников юбилейной выставки Хармсу понравился только Малевич, верный своим вкусам 1920-х годов. Неожиданно чем-то приятен оказался Бродский, хотя к концу 1932 года он уже был вполне официозным художником, автором известных портретов Ленина и Сталина. Наибольшее отвращение вызвали у него «круговцы», то есть члены общества «Круг художников», крупнейшего художественного объединения Ленинграда, в которое входили, в частности, такие живописцы, как А. Русаков, А. Самохвалов, Д. Загоскин, А. Пахомов и др. Впрочем, «Круг» доживал последние дни. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», принятое еще 23 апреля 1932 года, привело к ликвидации не только различных литературных объединений, но также обществ и кружков композиторов, архитекторов, художников и т. п. Для писателей был создан единый для всех Союз советских писателей с единым для всех методом социалистического реализма, а для художников — Союз советских художников. Уже в том же 1932 году «Круг художников» перестает существовать.

Весь ноябрь и декабрь Хармс ведет «светский» образ жизни. Практически ежедневно он ходит в гости к знакомым поэтам и художникам или принимает гостей у себя. Дневник пестрит записями: «поехал к Житкову», «поехал к Пантелееву», «пошел к Маршаку». С Б. Житковым и Л. Пантелеевым (Алексеем Ивановичем Еремеевым) Хармса связывали очень теплые отношения, не прерывавшиеся и во время ссылки. С Маршаком отношения были сложнее. Хармс относился к нему, с одной стороны, с любовью и уважением, а с другой — с иронией, которую вызывали в нем серьезность и ответственность Маршака. В уже цитируемом письме Пантелееву из Курска Хармс пишет:

«Что такое, Вы пишете, с Самуилом Яковлевичем? Но его натуру не переделать. Если дать ему в день по стишку для прочтения, то он все же умудрится быть занятым целый день и ночь. На этом стишке он создаст теорию, проекты и планы и сделает из него мировое событие. Для таких людей, как он, ничто не проходит зря. Всё, всякий пустяк делается частью единого целого. Даже съесть помидор, сколько в этом ответственности! Другой и за всю жизнь меньше ответит. Передайте Самуилу Яковлевичу мой самый горячий привет. Я еще не написал ему ни одного письма. Но, значит, до сих пор и не нужно было».

Поздние воспоминания Марины Малич немного добавляют к тому, что мы знаем об отношениях Маршака и Хармса. Пожалуй, только об уже упоминавшейся выше совместной поездке на пароходе по Волге (скорее всего, дело было в 1936 году) мы ничего не знали, поскольку она никак не отражена в дошедших до нас дневниках и записных книжках Хармса. Из остальных ее фраз интерес представляет такая характеристика: «Маршак очень любил Даню. И я думаю, Даня также относился с большим уважением к Маршаку». Впрочем, уважение не препятствовало хармсовской иронии, которая иногда прорывалась в его отзывах о Маршаке.

Видимо, благодаря отцовским и собственным хлопотам Хармс получает разрешение остаться в Ленинграде — его высылка была отменена. Увы, это не коснулось его друзей. 25 ноября 1932 года в Борисоглебск выехал Гершов, а 28 ноября Ленинград покинул и Введенский, которого на вокзале провожали мать и сестра, а также Хармс. Не пришла только его любимая «Нюрочка», в результате чего Введенский уехал очень огорченный.

Видимо, уже в Ленинграде Введенский договорился о смене места будущего проживания: Борисоглебск вместо Вологды. То, что он едет в Борисоглебск, знал и провожавший его Хармс, он записывает в дневник: «Сегодня Александр Иванович едет в Борисоглебск». Но уже через два дня Введенский посылает Хармсу

почтовую карточку, на которой стоит штамп отправления — «30 ноября, Вологда»:

«Даня, ты пишешь, что тебе чего-то тоскливо. Глупо, Даня, не огорчайся. Потом ты пишешь что-то такое про зонтики. Зачем? Мне это неинтересно. Напиши лучше чего-нибудь про среду.

Я уехал в Вологду. Тут зима. Сейчас иду обедать. Время тут такое же, как в Ленинграде, то есть как две капли воды. ‹...»

А еще через четыре дня Хармсу была отправлена новая почтовая карточка:

«Здравствуй, дорогой Даня. Ты это или не ты? Не знаю. Мой адрес: Кривой пер. 35. Позвони Тамаре[16] и скажи ей его.

Я очень много тут ем. В моей комнате растет большое дерево. Ты спрашивал меня, нравятся ли мне гвозди? очень нравятся. Сегодня был тут один случай. Часто ли ты бреешь бороду? Между прочим, будь добр напиши, который у вас час. Пиши и правильно дыши. Целую».

Штамп отправления на этой карточке — «4 декабря, Борисоглебск».

Обе карточки написаны в традиционном для Введенского игровом духе, в котором долгие годы выдерживалась их переписка. Разумеется, никаких писем от Хармса Введенский получить не успел, и упоминание якобы полученных от Хармса слов, что ему «чего-то тоскливо», — чистая выдумка. Одним из излюбленных приемов друзей было отвечать на ими же самими придуманные слова, якобы написанные корреспондентом. Но вот география мест, откуда посылал Введенский Хармсу свои короткие весточки, вызывает удивление. Вологда и Борисоглебск (Воронежская область) находятся совершенно в разных направлениях от Санкт-Петербурга (тогда — Ленинграда), и предположить, что Введенский по дороге в Борисоглебск решил на пару дней остановиться в Вологде, — невозможно. Скорее всего, Введенский должен был сперва заехать в первоначально избранную для проживания Вологду, отметиться там в местном ГПУ и только оттуда ехать в Борисоглебск. Тогда запись Хармса о проводах Введенского в Борисоглебск может означать лишь то, что Вологда рассматривалась лишь в качестве промежуточной одно-двухдневной остановки, а Борисоглебск — конечной целью поездки.

Свой адрес в Борисоглебске (Кривой переулок) Введенский, конечно, писал с большим удовольствием — это название вполне совпадало с обэриутским мироощущением (через несколько десятков лет последний обэриут Игорь Бахтерев напишет прозаическую вещь «Случай в „Кривом желудке“»). А через полтора года уже не в Воронежской области, как Введенский, а в

самом Воронеже поселится ссыльный Осип Мандельштам, так написавший об одной из улиц, на которой ему там пришлось жить:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чортова —
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама...

Кривая и уходящая вниз улица («яма») в стихотворении как бы подсвечивает «кривую» фамилию самого Мандельштама, не выбиравшего в жизни прямые пути.

В борисоглебских письмах Введенский рассказывает Хармсу о том, что ему удается что-то писать («...3 день подряд пишу некоторую вещь. Написал уже страниц 8—9, а конца еще нет»), передает приветы общим знакомым и упрекает Хармса за то, что тот не пишет. Чрезвычайно «ценные» сведения он сообщает Хармсу в открытке от 10 декабря: «Город мой называется Борисоглебск».

Лишь перед самым Новым, 1933 годом Введенскому удается добиться отмены высылки и разрешения вернуться в Ленинград.

Хармсу, оставшемуся в городе, конечно, повезло больше. Однако его положение продолжало оставаться сложным. Прежде всего, как и в Курске, у него совершенно не было денег. Что-то он, видимо, получал от отца, всячески ему помогали сестра Лиза, тетки Наталья Ивановна и Мария Ивановна («Машенька») Колюбакины, а также Лидия Алексеевна Смирнитская (Иля), бывшая домработницей в семье Ювачевых. Суммы, которые они собирали для Хармса, были небольшими (обычно несколько десятков рублей), но они позволяли ему жить не впроголодь, как это было в Курске, и время от времени рассчитываться с долгами, которые при таких обстоятельствах были неизбежны. Для того чтобы вновь получить возможность печататься в детских изданиях, Хармсу было нужно восстановиться в Союзе писателей, окончательно решить вопросы с ГПУ, снова наладить контакты с Детиздатом. Этим он занимался вплоть до конца 1932 года.

По возвращении из Курска Хармс интенсивно начинает наверстывать упущенное в общении с женщинами. Надо сказать, что строки одного из последних произведений Хармса «Симфония № 2» (9—10 июня 1941 года), написанные от первого лица, безусловно имеют некоторое отношение и к самому Хармсу:

«Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь. И дамы не избегают меня. Даже любят, когда я с ними гуляю».

Хармс (как и его друг Введенский) действительно нравился женщинам, и они «не избегали» его. Марина Малич, вспоминая в 1990-е годы свои неприятности из-за его измен, которыми сопровождалась их супружеская жизнь с момента брака в 1934 году, не в силах сдержать обиду, которая так и не выветрилась за прошедшие 60 лет, пишет, что у Хармса были, видимо, «проблемы с сексом». Из ее дальнейших объяснений становится понятно, что в ее глазах это были за «проблемы»: «И с этой спал, и с этой… Бесконечные романы. И один, и другой, и третий, и четвертый… — бесконечные!» Конечно, Марину Малич можно понять: она ужасно страдала, но Хармс пользовался успехом у женщин и далеко не всегда мог удержаться от соблазна.

Первый легкий роман после Курска у него начался с уже упомянутой Frau Renè. Судя по всему, Хармс оборвал его в самой начальной стадии. Интересно, что при всей легкости своих многочисленных побед Хармс так и не выработал циничного отношения к женщинам, сохранив присущие ему изначально застенчивость и неуверенность. Вот Хармс провожает Frau Renè домой в день знакомства — до ее отдельной квартирки на Васильевском острове, где она жила со своими детьми — 13-летней дочерью и сыном шести с половиной лет. Два часа ночи. Он поднимается в ее квартиру, чтобы взять папирос — так как табак у него кончился. Дети спят в своих кроватках. Frau Renè предлагает Хармсу остаться выпить чаю. Читатель сам может судить по хармсовским дневниковым записям, насколько совпадают его дальнейшие действия и чувства с рисуемым Малич портретом патологического ловеласа, не способного пропустить ни одной юбки:

«Она предлагала мне остаться пить чай, но я боялся, чтобы она не подумала, что я имею на нее какие-нибудь виды, ибо я такие виды на нее имел. И потому, немного стесняясь, я ушел. Я шел домой пешком, курил, любовался Ленинградом и думал о Frau Renè».

Двадцать третьего ноября Хармс отправляется в филармонию на концерт оркестра под управлением немецкого дирижера Оскара Фрида с участием органиста Гюнтера Рамина. Это был

второй и последний концерт Фрида в Ленинграде; первый, состоявшийся накануне, был закрытым, и посетить его было невозможно. У касс он встречается со знакомыми — художниками Алисой Порет, Татьяной Глебовой, Петром Снопковым и Павлом Кондратьевым. Попасть на концерт было необходимо — он представлял собой яркое событие в музыкальной жизни Ленинграда, а для Хармса музыка была чем-то гораздо более значительным, чем просто увлечение. Но что было делать, если в кармане оставалось лишь 3 рубля, все входные билеты оказались распроданы, а самые дешевые стоили 5 рублей 75 копеек? Хармс обращается к своему хорошему знакомому Ивану Ивановичу Соллертинскому, музыковеду и театроведу, которого он еще не видел после Курска. Соллертинский работал в филармонии редактором и заведующим репертуарной частью. Он очень радостно встретил Хармса, но бесплатных билетов достать не смог. Ситуация между тем ухудшалась: у касс стояла большая толпа, и пока Хармс несколько раз пропускал свою очередь, не решаясь что-либо предпринять, остались только билеты за 6 рублей 50 копеек А нужно было купить билет и Глебовой, у которой было всего лишь 4 рубля. Денег Хармса и Глебовой хватило на один билет для нее, но тут, к счастью, пришла *Frau Renè*, которая одолжила Хармсу денег. Однако и тут его ждала неудача: купив билеты ей и себе, он оставил у кассы сдачу с 50 рублей, а когда вернулся, то денег уже и след простыл. Получилось так, что на следующий день ему нужно было отдать Frau Renè 50 рублей, заняв их предварительно у Б. Житкова. А он-то планировал занять у Житкова денег совершенно для других целей — чтобы заплатить портному за переделку пальто (часть денег на это выделяла тетка Наталья Колюбакина)!

Можно себе представить, в каком настроении слушал Хармс концерт! Но его собственные записи демонстрируют, что к денежным неудачам прибавились проблемы уже чисто психологического свойства:

«На концерте мы сидели во второй боковой ложе вчетвером: Кондратьев, Глебова, Frau Renè и я. Алиса Ивановна со Снабковым сидела в партере.

Я сидел рядом с Frau Renè, на виду у всех. И вдруг я вижу, что у меня напоказ совершенно драные и изъеденные молью гетры, не очень чистые ногти, мятый пиджак и, что самое страшное, расстегнута прорешка.

Я сел в самую неестественную позу, чтобы скрыть все эти недостатки, и так сидел всю первую часть концерта. Я чувствовал себя в очень глупом положении. К тому же концерт мне вовсе не нравился».

А через четыре дня в филармонии давали моцартовский «Реквием» — вещь, которую Хармс ценил выше всего в музыке («выше и лучше „Реквиема“ я ничего не знаю»). На этот раз у Хармса уже были деньги (привезла Машенька — Мария Ивановна Колюбакина) и он купил билеты как себе, так и Глебовой (оба по 8 рублей — нетрудно подсчитать, сколько осталось у него на жизнь от привезенных ему 25 рублей). Но дальше снова началось то же самое: попытка взглянуть на себя со стороны, неловкие старания выглядеть лучше, упреки самому себе за неуклюжесть и стеснительность:

«Я очень застенчив. И благодаря плохому костюму, и все-таки непривычке бывать в обществе, я чувствовал себя очень стесненным. Уж не знаю, как я выглядел со стороны. Во всяком случае, старался держаться как можно лучше. Мы ходили по фойе и рассматривали фотографии. Я старался говорить самые простые и легкие мысли, самым простым тоном, чтобы не казалось, что я острю. Но мысли получались либо скучные, либо просто глупые и даже, мне казалось, неуместные и, порой, грубоватые. Как я ни старался, но некоторые вещи я произносил с чересчур многозначительным лицом. Я был собой недоволен. А в зеркале я увидел, как под затылком оттопырился у меня пиджак. Я был рад поскорее сесть на места.

Я сидел рядом с Глебовой, а Порет с Кондратьевым сидели в другом месте.

Я хотел сесть в светскую, непринужденную позу, но, по-моему, из этого тоже ничего не вышло. Мне казалось, что я похож на солдата, который сидит перед уличным фотографом.

Концерт мне не понравился. Т. е. выше и лучше „Реквиема“ я ничего не знаю, и Климовская капелла всегда была поразительна, но на сей раз хор был явно мал. И „Реквием“ не звучал, как нужно.

В антракте видел Житкова с супругой, видел Frau Renè, разговаривал с Иваном Ивановичем, но говорил не находчиво и не умно. Какой я стал неловкий».

Роман с Frau Renè, судя по всему, не получил продолжения из-за вновь нахлынувшего чувства Хармса к Эстер. Казалось бы, еще до Курска всё кончилось и надеяться больше было не на что. В перечне отправленных Хармсом из Курска писем имя Эстер отсутствует, и по возвращении в Ленинград первые полтора месяца он с ней не общается. Впервые после ссылки ее имя появляется на страницах дневника лишь 22 ноября: «Немного скучно, что порвал с Esther, я все-таки, как она ни противоположна мне по характеру и воспитанию своему, люблю Esther ‹…› Даже чуть сам не позвонил ей. Но когда стал человеку

противен, то с этим ничего не поделаешь. Теперь-то уж мы с Esther разошлись навеки. Хотя что-то в душе подсказывает мне, что мы еще сойдемся как следует».

Старая любовь к Эстер постепенно захватывает Хармса. В ночь на 23 ноября ему снится странный сон: будто Эстер приходит к нему, они раздеваются, ложатся в постель, а в этот момент приходит Введенский, тоже раздевается и ложится между ними. От злости Хармс проснулся… Но на этом история не кончилась: он рассказал сон пришедшему днем в гости Бобе (Дойвберу Левину), а тот сообщил, что тоже этой ночью видел во сне Введенского с какой-то женщиной.

Любой психолог может объяснить, что происходило с Хармсом: мысль об Эстер постепенно сгущалась, она была вызвана невозможностью заменить флиртом и легкими романами настоящее чувство, остатки которого еще жили в глубине души писателя. Понимание того, что прошедшее не вернется, заглушалось надеждами, которые, как известно, очень долго не умирают даже при осознании полной безнадежности.

В тот же день после ухода Левина Хармс даже попытался позвонить Эстер, но в этот момент телефон испортился, и он было решил, что «значит, так нужно». Но судьба все-таки сулила ему в этот день подать о себе весть. В своих переживаниях он совершенно забыл, что у Эстер как раз сегодня день рождения. И когда ему об этом напомнила сестра Лиза, желание во что бы то ни стало увидеть бывшую жену разгорелось у Хармса с новой силой. «Непонятно, почему я так люблю Эстер, — размышляет он. — Все, что она говорит, неприятно, глупо и плохого тона. Но ведь вот люблю ее, несмотря ни на что! Сколько раз она изменяла мне и уходила от меня, но любовь моя к ней только окрепла от нее».

Телефон не работал. Хармс решил послать поздравительную телеграмму. Долго раздумывал, что написать в телеграмме… а что напишешь? Объяснять что-то было невозможно, выражать какие-то пожелания — глупо. В конце концов, главной целью было напомнить о себе, и поэтому текст посланной телеграммы оказался предельно лаконичным: «Поздравляю. Хармс».

В этот вечер он еще был в гостях у Frau Renè, но возвращаясь в третьем часу ночи на случайном троллейбусе домой, он стоял на пустой площадке и пел… Пел он о Боге и об Эстер… Любовь его продолжала усиливаться.

Эстер позвонила ему 28 ноября, пригласив на годовщину свадьбы ее родителей, и с этого дня он целую неделю общается с ней достаточно интенсивно. На праздновании у родителей Эстер собралась большая компания гостей, среди которых были

писатель Виктор Серж (Кибальчич), знаменитый актер-чтец Владимир Яхонтов, друзья и родственники. Ничего хорошего этот вечер Хармсу не принес: ему не нравилось чтение Яхонтова, он был недоволен собой, ему казалось, что Эстер его презирает, да и лицо ее казалось ему недовольным и неприятным — причем эти чувства представлялись Хармсу вызванными его собственным видом и поступками.

Примерно неделю продолжалась эта попытка Хармса восстановить прежние отношения. Наконец, его охватывает усталость и полное ощущение неудачи. На этой волне у него начинается новый роман — с Алисой Порет.

Передо мной висит портрет
Алисы Ивановны Порет.
Она прекрасна, точно фея,
Она коварна пуще змея,
Она хитра моя Алиса,
Хитрее Рейнеке Лиса

Такое стихотворение сочинил Хармс в начале 1933 года об этой художнице. Алиса Ивановна Порет, ученица Петрова-Водкина и Филонова, участвовала в коллективе МАИ («Мастера аналитического искусства»). Она активно принимала участие в работе детского сектора Госиздата (позже преобразованного в Детгиз), иллюстрируя детские книги своей прекрасной графикой. Как она сама рассказывала, работала она вместе со своей подругой Татьяной Глебовой, тоже филоновской ученицей — и из-за того, что разные редакторы относились к ним по-разному (одним не нравилась Порет, другим — Глебова), свои совместные работы они, в зависимости от ситуации, подписывали именем то одной, то другой. Приходилось им иллюстрировать и детские книги Хармса. Именно тогда, в 1928 году, когда Хармс начал свою деятельность в области детской литературы, и состоялось их знакомство. Между ними очень быстро возникли дружеские отношения. Порет с Глебовой тогда жили вместе — и организовали у себя нечто вроде художественного салона. Этот «салон» посещали художники, композиторы, поэты. Посещал его и Хармс, а вместе с ним стали приходить его друзья Введенский, Олейников, Житков, Е. Шварц, бывали и Зощенко с Маршаком. В записной книжке Хармса первая запись о его посещениях дома Порет датирована 31 марта 1931 года: «У Порет. Играла Юдина». Действительно, великая пианистка Мария Вениаминовна Юдина была одной из постоянных гостей Порет.

На этих вечерах бывало много народу, хозяйки угощали

гостей чаем с вкусными бутербродами, водки никогда не было — и все с этим мирились, даже обэриуты, которые отнюдь не были врагами алкогольных напитков.

Алиса Порет оставила воспоминания о Хармсе. В них она, в частности, рассказала, как началось их дружеское общение:

«Начнем с внешности. Даниил Иванович Хармс был высокого роста, сильно сутулился, лицо у него было очень ровного серого цвета, глаза голубые, русые волосы гладко зачесаны назад и низко опускались хвостиками на воротник. Он любил хмуриться, и между бровей была глубокая складка. Постоянной принадлежностью его лица была трубка. Маленький тик заключался в том, что он гладил себе переносицу согнутым указательным пальцем правой руки. Назло неизвестно кому он ходил в гольфах, носил крахмальный, высокий воротник, галстук типа „пластрон“ и булавку в виде подковы, усыпанную синими камушками и бриллиантиками. Ботинки он чистил всегда и был очень опрятен — в отличие от А. И. Введенского, его друга, который всегда был в пуху или небрит, или недомыт по техническим причинам.

Я встретилась с Даниилом Ивановичем Хармсом в Детском отделе Госиздата в Ленинграде. Мне предложили делать рисунки для его книжки „Иван Иваныч Самовар“.

— Посидите здесь, сейчас придет редактор. Мы сели с ним на подоконник, наступило тягостное молчание. Хармс сипел трубкой. Было неловко. Он мне показался пожилым и угрюмым дядей. Вдруг он повернулся ко мне и спросил:

— Что вы делали *позавчера* вечером?

‹…›

Хармс ‹…› потом пошел проводить меня домой. Он открыл мне веселье, смех, игру, юмор, то, чего мне так долго недоставало. ‹…›

Я очень подружилась с Даниилом Ивановичем, о нас говорили — Макс нашел своего Морица. Сейчас я понимаю, как мне это помогло и пригодилось, когда я стала делать рисунки для детских книжек. Брехт сказал: „Чтобы насмешить других, надо хорошенько повеселиться самому“. Это мы и делали. Я помню, как мы смеялись до слез с Глебовой, делая рисунки к стихам Хармса. Он придумывал веселые картинки и загадки — и заставлял нас отгадывать. Придя к нам, он любил перевесить все картинки вверх ногами и следил с интересом, заметят это мои домашние или нет — так возник рассказ о Шустерлинге[17]. Он менял имена нашим кошкам и собакам, уверяя, что они их не помнят. Отсюда рассказ о семи кошках».

Дружба Хармса с Порет в 1928—1931 годах проходила под

знаком сплошных розыгрышей, безудержного веселья, постоянных новых выдумок и игр. Одной из самых любимых их выдумок были «подкидыши». Алиса Ивановна мастерила их вместе с Хармсом из бумаги, ваты, иногда использовались небольшие куклы. В течение двух лет этими «подкидышами» они преследовали общего знакомого — музыканта, профессора консерватории. «Подкидыши» передавались ему, завернутые в ноты, через проходную консерватории, подбрасывались ему к двери квартиры, в которой он жил, засовывались в его галоши, почтовый ящик, а в пакет вкладывалась записочка типа: «Береги дитя нашей любви. Твоя Зизи». Такие «сюрпризы» готовились профессору чуть ли не к каждому его концерту (однажды он развернул ноты уже на сцене, и «подкидыши» упали на пол на виду у всего зала). Но однажды смастерить ничего не успели, и Хармс с Порет стали собирать сосульки. Затем Хармс прошел в артистическую и стал просить профессора выписать ему пропуск на концерт — он якобы потерял билет. Пока профессор писал пропуск, Хармс незаметно опускал ему сосульки в карманы сюртука, а затем со всеми наивозможными поклонами, извинениями и реверансами ушел. Последствия наблюдал весь зал: музыкант «потек» прямо во время концерта, но обнаружил ручей, только когда подошел к рампе кланяться. Хармс чуть ли не силой удержал Порет, которая при виде такой сцены хотела вскочить и убежать…

Круг общения быстро сформировался, в его центре было четверо: Порет с Глебовой и Хармс с Введенским; Порет называла обэриутов «нашими основными подругами». Одним из самых распространенных развлечений у них было создание «фильмов». В кавычках — потому что из-за отсутствия киноаппарата делать настоящие фильмы они не могли. Делались они так: придумывались тематические серии, например «Люди на фоне картин», «Неудачные браки», «Семейные портреты», а иногда в качестве сюжетной основы брали что-нибудь из истории искусств. Дальше самым тщательнейшим образом ставились живые картины, а их знакомый П. П. Мокиевский фотографировал их. Полученные серии фотографий и именовались «фильмами». По свидетельству Порет, фотографии получались иногда столь высокого качества, что их принимали за работы профессионалов.

Постепенно взаимопонимание между Хармсом и Порет достигло максимального уровня: они понимали друг друга с полуслова, художница отгадывала его загадки и шарады, даже такие, которые не мог отгадать больше никто. Но при этом Хармса жестоко огорчали малейшее непонимание, самая незначительная осечка. Впрочем, и это он умел обыгрывать со

свойственным ему юмором. «Однажды, — вспоминает Порет, — я сделала неверное ударение в каком-то слове, он вскочил как ужаленный, бросился в прихожую и, вернувшись с записной книжкой в руках, сказал мне с упреком: „Что вы сделали — это ужасно: мне придется поставить вам минус; в этой книжке на вашей странице одни плюсы, а теперь — вот видите“, — и он сделал черточку.

Я сидела, опустив голову, и горестно молчала, а Даниил Иванович перекладывал книжку то в карман, то на стол, а потом уже совсем другим голосом сказал: „Что же мне с вами делать? Я опять ставлю вам плюс, и знаете за что?“ Я молча качнула головой, что не знаю. „Да за то, что ни одна женщина не удержалась и сказала бы: ‘Дайте мне посмотреть вашу книжечку, покажите мне мою страницу, а дайте мне посмотреть, что у вас про Введенского’ — и так далее“. Он взял карандаш и нашел страницу на букву „А“.

— Даниил Иванович, — взмолилась я, — можно мне не ставить нового плюса, а перечеркнуть тот страшный минус маленькой вертикальной черточкой?

— Ни за что, это невозможно, — сказал он, поставил крестик и вышел».

В сохранившихся записных книжках Хармса нет ничего подобного, но легко можно предположить, что он тщательно продумал и реализовал свой розыгрыш.

В своих воспоминаниях Порет рассказывает и о том, как Хармс пытался делать ей предложение:

«Мы идем из „Чижа“ и „Ежа“ в Михайловский сад. Хармс волнуется и трет себе нос. Наконец, выпаливает:

— Мисс Порет, что бы вы сказали — дело в том, что я скоро буду очень богат — у меня идут сразу две книжки — я хотел бы знать — я уже давно… вы знаете… я буду вполне обеспечен — у меня в будущем квартале переиздание — и кроме того, — правда, это еще не совсем точно, но мне обещали подписать договор — так что вы видите — вы молчите, но мне казалось, что я… мне кажется, что мне нужно вам сообщить, что я в ближайшее время буду вполне благоустроен — и, если все это суммировать, — то получится — одним словом, я давно хотел вам объяснить, но не считал… (Зажигает трубку).

Я говорю:

— Даниил Иванович, мне первый раз с вами скучно, точно в бухгалтерии Детгиза. Не провожайте меня. — И ухожу, задрав нос.

Хармс бросается бегом в боковую аллею».

Этот мемуар нуждается в комментариях. Прежде всего нужно

попытаться установить, когда произошел разговор. По библиографии прижизненных изданий Хармса легко установить, что было всего лишь четыре года, в которые у него выходило более одной книги (не считая переизданий): в 1928 году (три книги), в 1929-м (четыре книги), 1930-м (две книги) и в 1937 году (две книги). Однако последний вариант следует исключить сразу — с 1934 года Хармс женат на Марине Малич. Слова о предстоящем в следующем квартале переиздании заставляют исключить и 1928 год — в этом году у Хармса переизданий не было, а кроме того, в марте 1928 года он только что женился на Эстер. Наконец, по тогдашним правилам книгоиздания, договоры должны были заключаться не позднее предыдущего года, чтобы книгу могли внести в соответствующий годовой издательский план. Следовательно, Хармс во время разговора ожидает выхода двух книг: употребленное им выражение «идут» означало, что договоры давно подписаны, книги сданы и должны вот-вот выйти в свет. Вряд ли бы он, имея на руках договоры на четыре книги, говорил бы Порет о двух. А вот в 1930 году у Хармса действительно вышли две новые книги: в августе — «Игра» и в ноябре — «О том, как папа застрелил мне хорька», а переизданий было даже два: в августе — «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил», и в сентябре — «Озорная пробка». Впрочем, Хармс говорил об одном переиздании не в течение предстоящего года, а лишь в ближайшем квартале. Учитывая всё это, а также то, что как раз в канун 1930 года Хармс окончательно понимает, что его семейной жизни с Эстер пришел конец, можно уверенно датировать попытку предложения Алисе Порет именно первой половиной 1930 года.

После этого Хармс больше возобновлять разговор о браке не пытался, тем более что периодически в его душе возобновлялась тоска по Эстер и он вновь и вновь просил Бога помочь ему обрести ее вновь. Отношения с Порет и Глебовой продолжались в дружеском ключе — как ни в чем не бывало…

Во время ссылки Хармс несколько раз писал Порет, но она ему не отвечала. По возвращении он со свойственным ему юмором рассказывал ей, что она тем самым очень ему помогла: он вспоминал ее, их встречи, а так как наяву он художницу не видел и не получал писем, то ее идеальный облик в его душе остался нетронутым.

Однако после возвращения Хармса из ссылки ситуация изменилась. Теперь он уже мог считать себя свободным — все надежды на восстановление семейной жизни с Эстер уже были в прошлом. Он еще периодически виделся с ней, между ними порой даже возникали спонтанные интимные отношения, но это были

уже лишь отношения давно и хорошо знакомых людей, у которых было общее прошлое, но не было никакого общего будущего. Хармс плохо переносил одиночество, и полтора года, отделившие его возвращение из Курска от знакомства с Мариной Малич, стали для него временем постоянного и непростого поиска женщины, которая могла бы быть рядом с ним в качестве жены и подруги.

С конца ноября 1932 года Хармс встречается с Алисой Порет чуть ли не ежедневно. То она приходит в гости к нему на Надеждинскую улицу, то он приезжает к ней на Забалканский проспект (ныне — Московский). Иногда они засиживались друг у друга допоздна, причем, если это происходило у Хармса, то он отправлялся ее провожать. Так, 29 ноября Алиса Ивановна пришла в гости на Надеждинскую в половине двенадцатого. Пили чай, у Хармса оказались кетовая икра и севрюга — деликатесы, стоившие в то время довольно дорого, но продававшиеся вполне свободно. Сидели до двух часов ночи, а затем Хармс провожал ее домой. Вернулся он лишь в четыре часа ночи и лег спать, а проснулся на следующий день лишь в час дня.

Их отношения в декабре — январе шли по нарастающей, перебиваясь лишь случайными ссорами. Однажды к ссоре оказался причастен Олейников, который любил с ехидством комментировать отношения между своими друзьями; в этот раз он, воспользовавшись несдержанностью Хармса, рассказывавшего о развитии романа с Алисой Ивановной, позвонил ей и стал расспрашивать подробности. Порет бросила трубку, но и на Хармса тоже серьезно обиделась. Тем не менее ссоры так или иначе кончались примирением, и они вдвоем продолжали ездить за город, ходить в кино, навещать друзей.

Пик романа пришелся на конец января — начало февраля. При этом у Хармса появились соперники — художники Петр Павлович Снопков и Павел Михайлович Кондратьев. Кондратьеву, влюбленному в Порет уже более шести лет, рассчитывать на взаимность не приходилось, тогда как перспективы Снопкова были куда как серьезнее. Дело дошло до того, что новый, 1933 год Хармс встречал вдвоем с Глебовой, а лишь потом приехала Порет все с тем же Снопковым, причем время от времени они целовались, что Хармсу было видеть чрезвычайно мучительно. Как часто это бывает, ревность лишь разжигала страсть: начались снова ссоры. Хармс пытается восстановить прежние отношения — и к двадцатым числам января ему это удается. «С Алисой Ивановной мы виделись буквально каждый день. Я все больше и больше влюблялся в нее, и 1-го февраля сказал ей об этом. Мы назвали это дружбой и продолжали встречаться», — вспоминает

Хармс в своем дневнике.

С влюбленным в Алису Порет Кондратьевым Хармс «разделался» в январе 1933 года в шуточном стихотворении:

Однажды господин Кондратьев
попал в американский шкап для платьев
и там провел четыре дня.
На пятый вся его родня
едва держалась на ногах.
Но в это время ба-ба-бах!
Скатили шкап по лестнице и по ступенькам до земли
и в тот же день в Америку на пароходе увезли.
Злодейство, скажете? Согласен.
Но помните: влюбленный человек всегда опасен.

Совершенная в этом стихотворении виртуальная расправа с соперником отвечает всем строгим обэриутским эстетическим нормам: главным ее оружием выступает шкаф. Добавим, что к этому стихотворению Хармс вернется через четыре года, создав такую изящную вариацию, на этот раз уже от первого лица:

С прогулки возвратясь домой,
Я вдруг воскликнул: Боже мой!
Ведь я гулял четыре дня!
И что подумает родня?

К середине февраля Хармс уже полностью осознал свою любовь к Алисе Порет. Но если в 1930 году его предложение выглядело как вполне рассудительное и обдуманное, то в этот раз его настигает подлинная любовь-страсть. Сидя у Порет дома и воспользовавшись тем, что хозяйка на некоторое время отошла, он в отчаянии записывает в дневник свои мысли, сопровождая их, как это у него было принято, молитвенными обращениями к Богу:

«Сейчас я сижу в комнате у Алисы Ивановны. Очень неприятное чувство. Я не вижу, чтобы Алиса Ивановна относилась ко мне хорошо. Она изменилась ко мне. Было бы разумно просто уйти. Но страшно потерять ее таким образом навсегда.

Она опять начала разговор о моем злодействе. Не знаю, что она под этим подразумевает, но во всяком случае, ничего хорошего в этом нет.

Я прошу Бога сделать так, чтобы Алиса Ивановна стала моей женой. Но видно, Бог не находит это нужным. Да будет Воля Божья во всем.

Я хочу любить Алису Ивановну, но это так не удается. Как жалко! Села![18]

Если бы Алиса Ивановна любила меня и Бог хотел бы этого, я был бы так рад!

Я прошу Тебя, Боже, устрой все так, как находишь нужным и хорошим. Да будет Воля Божья!

В Твои руки, Боже, передаю судьбу свою, делай все так, как хочешь Ты.

Милая Алиса Ивановна, думалось мне, должна стать моей женой. Но теперь я ничего не знаю. Села!

Я вижу, как Алиса Ивановна ускользает от меня.

О, Боже, Боже, да будет Твоя Воля во всем.

Аминь».

Судьба словно посмеялась над Хармсом. Всего месяц назад, 7 января, он, чувствуя зарождающуюся привязанность к Порет, пишет стихотворение «Страсть», в котором попытался в характерном комическом ключе изобразить (от первого лица) сжигающее чувство. Стихотворение и созданный в нем лирический герой в чем-то напоминают произведения Н. Олейникова: такая же пародия на романтические штампы, такая же примитивно-наивная «олитературенная» речь:

Я не имею больше власти
таить в себе любовные страсти.
Меня натура победила,
я, озверев, грызу удила,
из носа валит дым столбом
и волос движется от страсти надо лбом.

Ах если б мне иметь бы галстук нежный,
сюртук из сизого сукна,
стоять бы в позе мне небрежной,
смотреть бы сверху из окна,
как по дорожке белоснежной
ко мне торопится она.

Я не имею больше власти
таить в себе любовные страсти,
они кипят во мне от злости,
что мой предмет любви меня к себе не приглашает в гости.
Уже два дня не видел я предмета.
На третий кончу жизнь из пистолета.

Некоторые штампы не только аграмматичны, но и легко узнаваемы, так, «кончу жизнь из пистолета» явно отсылает к строкам любимого Хармсом Козьмы Пруткова:

Вянет лист. Проходит лето.
Иней серебрится...
Юнкер Шмидт из пистолета
Хочет застрелиться.

Судя по всему, Порет сама не могла понять себя и выбрать между Хармсом и Снопковым. Вначале объяснения с Хармсом повлияли на нее, и в ближайшую неделю маятник качнулся в его сторону: они видятся каждый день, и их отношения достигли максимальной степени близости. Но затем последовала их небольшая ссора 20—21 февраля, которая и решила всё. Примерно неделю они не виделись, а когда в конце февраля Алиса Ивановна пришла к Хармсу, то призналась ему, что любит Петра Павловича Снопкова и уже живет с ним.

Это не прервало отношений Хармса с Порет, но сразу же охладило их. Когда уже позже, в сентябре того же года, он вспоминал о своем с ней романе, то причины расставания в его откровенном изложении выглядели весьма нелестными для нее:

«Как часто мы заблуждаемся! Я был влюблен в Алису Ивановну, пока не получил от нее всего, что требует у женщины мужчина. Тогда я разлюбил Алису. Не потому, что пресытился, удовлетворил свою страсть, и что либо тому подобное. Нет, просто потому, что узнав Алису как женщину, я узнал, что она женщина неинтересная, по крайней мере на мой вкус. А потом я увидел в ней и другие недостатки. И скоро я совсем разлюбил ее, как раз тогда, когда она полюбила меня. Я буквально удрал, объяснив ей, что ухожу ибо она любит Петра Павловича. Недавно я узнал, что Алиса вышла замуж за Петра Павловича. О как я был рад!»

Стоит привести и версию Порет — о том, как состоялось ее замужество:

«Однажды я очень поссорилась с Д. Хармсом. Он обиделся, не ходил к нам, и, по его выражению, „держался за косяки“, чтобы удержаться, и не звонил довольно долго.

Петя (Снопков. — *А. К.*) ловко этим воспользовался, как-то окрутил меня, и, к великому удивлению всех, мы поженились».

Далее Порет рассказывает, как на ее свадьбе был устроен большой бал и Петр Снопков преподнес ей в виде свадебного подарка необычайно красивый самурайский меч, хранившийся у него и бывший предметом зависти многих знакомых:

«Кто-то мне сказал:

— Дайте Пете немедленно монету, а то это плохая примета — дарить острое.

— Я дам, — сказал Хармс и протянул Петру какую-то старую, почерневшую деньгу. — Я не хочу с вами разлучаться, — прибавил он зловеще и исчез, как Fée Cara Bosse[19]».

Процитированная выше дневниковая запись Хармса, из которой становится понятно, что о втором замужестве Порет (первый ее муж умер в 1927 году) он узнал лишь постфактум, сильно снижает степень достоверности ее мемуара.

Впрочем, стоит сказать, что в главном она была права: дружба Хармса с Порет не прервалась после ее замужества, они продолжали общаться как хорошие знакомые вплоть до середины 1930-х годов. Однако позже их отношения прекратились. Об этом мы узнаем из сохранившегося письма Хармса Порет, в котором он просит ее вернуть роман Густава Мейринка «Голем» (на немецком языке), которые он когда-то дал ее брату. В этом письме он неоднократно извиняется за сам факт обращения к ней и объясняет, что он сделал всё, чтобы этого обращения избежать (в течение года почти ежедневно обходил букинистические лавки в надежде купить другой экземпляр романа). В конце он снова просит извинить «обстоятельства, которые заставили его обратиться к ней» и предлагает, если книга еще цела, послать ее ему почтой. Представляется несомненным, что подобный стиль просьбы может значить только одно: отношения между Хармсом и Порет изменились настолько, что всякое личное общение уже было исключено и даже обращение с деловой просьбой оказывалось почти невозможным. Письмо это не датировано, но Хармс сообщает Порет свой почтовый адрес, указывая название своей улицы как «Маяковская», а поскольку переименование произошло в 1936 году, то можно сделать вывод, что письмо написано не ранее этого года. В перечне лучших, по его мнению, авторов русской и мировой литературы, который Хармс составил в конце 1937 года, Мейринк присутствует; более того, Хармс указывает, что именно он сейчас «наиболее близок его сердцу». Действительно, именно в это время особенно усиливается его интерес к творчеству австрийского писателя, так что, скорее всего, письмо к Порет должно быть датировано именно 1937 годом.

Литературные дела не оставались при этом в забвении. Осенью 1932 года исполнилось пять лет ОБЭРИУ. По причинам ссылки части его членов это событие в то время отметить было невозможно и празднование было перенесено. Оно состоялось лишь 25 января 1933 года у Ювачевых. «Пострадавшим» оказался

Иван Павлович, который записал в дневнике: «У Дани пир до утра. Много народу, шум, гам, визг женского голоса, радио... справляют 5-летие „абереутов“ (так! — *А. К.*). Я мало спал из-за этого».

Обратим внимание: ОБЭРИУ уже фактически не существует, возможностей выступлений давно никаких нет, а бывшие обэриуты отмечают пятилетие группы. Значит, речь идет не только о «легальной форме объединения», созданного исключительно для выступлений, — Хармс с друзьями продолжали ощущать себя именно обэриутами. Это в полной мере относится и к Введенскому. Весной 1936 года он приехал в Москву, и Н. И. Харджиев привел его к А. Крученых. К этому визиту Введенский подготовил самодельную «визитную карточку» (она сохранилась в архиве Крученых), на которой он от руки написал о себе то, что считал самым главным:

«Введенский Александр Иванович. Ленинград. С'езжинская ул., д. 37, кв. 14. В прошлом до 1930 г. обэриут Чинарь Авторитет бессмыслицы. В группе были Хармс Даниил Иванович, Заболоцкий Николай Алексеевич и др. 18 марта 1936 г. Москва». В конце стояла подпись.

В апреле наконец возобновились выступления, которые давали заработок, хотя и небольшой. В записных книжках Хармса мы находим список этих выступлений. 12 апреля сначала в 107-й школе в Прудковском переулке, а затем — вместе со Е. Шварцем — в Малом зале консерватории. 16 апреля — для библиотеки им. Короленко в помещении на Обводном канале, 93. 18 апреля — в Детском доме культуры (опять вместе со Шварцем), 24 апреля — в Доме ученых (на ул. Халтурина, ныне — Миллионная), а 25 апреля — вместе с Олейниковым, Шварцем и Заболоцким — в Клубе строителей на Крюковом канале. Каждое выступление приносило примерно по 50—100 рублей, что было чувствительной прибавкой к бюджету, учитывая, что никакого постоянного дохода у Хармса не было.

Череда выступлений была прервана болезнью: 25 апреля Хармс почувствовал себя больным. Диагноз был поставлен только через неделю: паратиф, а еще через два дня на теле были обнаружены паратифозные розеолы — характерные округлые пятна. Примерно с 6 мая Хармса начинают практически ежедневно навещать друзья и знакомые, среди них — обэриуты Левин и Разумовский, Маршак, режиссер Г. Кацман, литературовед Теодор Гриц, написавший вскоре об обэриутах так и оставшуюся неопубликованной статью, в которой он писал, что «на литературном знамени рождающейся сегодня поэтической школы — Хармса, Заболоцкого, Введенского, Олейникова —

справедливо было бы начертать — „Велимир Хлебников“».

Во время болезни Хармс успел прочесть роман А. Дюма «Две Дианы».

Вскоре он выздоровел, но выздоровление не принесло главного — вдохновения и творческой энергии. За всё первое полугодие 1933 года он написал всего несколько стихотворений и две миниатюры из будущего цикла «Случаи» (сам цикл в то время еще не был задуман). Хармс чувствует, что после возвращения из ссылки ему все труднее и труднее писать стихи, поэтому он пытается искать новые формы; написанные в апреле миниатюры «Математик и Андрей Семенович» и «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного» стали первыми результатами этого поиска. А еще раньше, 4 апреля, Хармс пытается набросать план прозаического произведения большой формы (видимо, романа), состоящего из двадцати двух глав. Лишь для восьми глав были придуманы тематические доминанты: 1 — «Рождение. ОН»; 2 — «Рождение. ОНА»; 6 — «любовь»; 11 — «суд»; 12 — «казнь»; «13 — «паперть»; 17 — «ЭСФИРЬ»; 22 — «Безумие». Судя по имени героини, Хармс явно соотносил ее с Эстер. К сожалению, дальше этой схемы дело не пошло и роман так и не был написан.

Весной 1933 года Хармс много размышляет о категории чистоты в стихе, которую он считал самым важным признаком настоящей поэзии. «Величина творца определяется не качеством его творений, — записывает он, — а либо количеством (вещей, силы или различных элементов), либо чистотой. Достоевский огромным количеством наблюдений, положений, нервной силы и чувств достиг известной чистоты.

А этим достиг и величины».

В другом месте Хармс указывает: «Надо пройти путь очищения (*Perseveratio Katarsis*). Надо начать буквально с азбуки, т. е. с букв. ‹…›

Не смешивай чистоту с пустотой».

Понятие чистоты Хармс раскрывает чуть позже — в письме от 16 октября 1933 года, адресованном актрисе Клавдии Пугачевой, игравшей в ленинградском ТЮЗе, а в 1933 году переехавшей в Москву:

«Как ни прискорбно мне не видеть Вас, я больше не зову Вас в ТЮЗ и мой город. Как приятно знать, что есть еще человек, в котором кипит желание! Я не знаю, каким словом выразить ту силу, которая радует меня в Вас. Я называю ее обыкновенно чистотой.

Я думал о том, как прекрасно всё первое! как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце и трава и камень и вода и

птица и жук и муха и человек. Но так же прекрасны и рюмка и ножик и ключ и гребешок. Но если я ослеп, оглох и потерял все чувства, то как я могу знать всё это прекрасное? Все исчезло и нет, для меня, ничего. Но вот я получил осязание, и сразу почти весь мир появился вновь. Я приобрел слух, и мир стал значительно лучше. Я приобрел все следующие чувства, и мир стал еще больше и лучше. Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но всё же существует!

Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время я узнал, что это одно и то же.

Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом и думаю. Я говорю об этом, пытаюсь это рассказать, описать, нарисовать, протанцевать, построить. Я творец мира, и это самое главное во мне. Как же я могу не думать постоянно об этом! Во всё, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всём мире: чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от прикосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым.

Это та самая чистота, которая пронизывает все искусства. Когда я пишу стихи, то самым главным мне кажется не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие „качество“, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это — чистота порядка.

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально.

Но, Боже мой, в каких пустяках заключается истинное искусство! Великая вещь „Божественная комедия“, но и стихотворение „Сквозь волнистые туманы пробирается луна“ — не менее велико. Ибо там и там одна и та же чистота, а следовательно, одинаковая близость к реальности, т. е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать слова!

Но, с другой стороны, как те же слова могут быть беспомощны и жалки! Я никогда не читаю газет. Это вымышленный, а не созданный мир. Это только жалкий, сбитый типографский шрифт на плохой, занозистой бумаге».

Нетрудно заметить в этом вдохновенном послании следы обэриутских эстетических установок, которые остались для Хармса вполне актуальными. Принципиальное различение «реалистического» и «реального» заключается для него в особом понимании идеальной формы порядка, который восстанавливается каждый раз, когда создается уникальная, совершенная вещь со своим собственным смыслом (Хармс называл этот уникальный смысл — «пятым значением вещи», что было очень близко к кантовскому понятию «вещи в себе»). Реальность по сравнению с реалистичностью, таким образом, оказывалась явлением первого порядка, а искусство — более реальным, чем жизнь, что заставляет вспоминать Вяч. Иванова с его знаменитым «от реального к реальнейшему». Только если символистская концепция ставила задачу прорыва сквозь мутную пелену окружающего мира к связанному с ним миру идеальному, то в обэриутском понимании создаваемый текст никак к идеальным субстанциям не возводился и смысл своего существования нес в себе. Задача поэта была — описать неописуемый смысл, пользуясь обычным языком. Разумеется, обычными средствами она была невыполнима, и язык начинало корежить, деформировать, возникали небывалые слова, сочетания слов и т. п.

Любовь к Клавдии Пугачевой оказалась у Хармса совершенно односторонней. Пугачева была девицей вздорной и пустоватой, помешанной на собственной неотразимости. В то время как Хармс изливал ей в письмах душу, демонстрировал остроумие и мягкий юмор, она посылала ему отписки, а иногда и вовсе не отвечала. Ей — одной из очень немногих знакомых дам — Хармс посылал свои стихи (нам известно, что ей были посланы стихотворения «Подруга» и «Трава», последнее ныне утрачено). О первом она не написала ничего, а конверт со вторым она порвала, не читая — придралась к тому, что Хармс упомянул в предыдущем письме человека, который ей был неприятен.

Пример «чистоты» Хармс видел в строках из своей стихотворной драмы 1930 года «Гвидон»:

Монах:
В калитку входит буква ять.
Принять ее?

Настоятель:
Да-да, принять

«Монах и настоятель — загрязняют», — отметил Хармс чуть ниже цитаты.

Интересно заметить, что цитированные строки (Хармс приводит их по памяти, в дошедшей до нас рукописи монаха зовут Василий) первоначально не входили в окончательный текст «Гвидона» и были включены в него лишь позже. Судя по всему, достигнутая чистота связывается Хармсом с воплощенной самостоятельной ценностью отдельной буквы, превращающейся в действующий персонаж. «Вспомогательные» ремарки, обозначающие действующих лиц, Хармс посчитал «загрязняющими», то есть в данном случае — нарушающими естественное развитие диалога.

Так же Хармс считал необходимым сохранение в стихе «чистоты» прозаического порядка:

«Стихи надо писать так, чтобы каждая отдельная мысль стихотворения, высказанная прозой, была бы так же чиста, как и стихотворная строчка, выражающая ее.

Стихотворные строчки:

„...гибнут реки наших знаний

в нашем черепе великом...“, — выглядят хорошо. Но сказать прозой:

„...я видел, как реки наших знаний постепенно гибнут и в нашем великом черепе...“, — звучит плохо. Надо сказать:

„...я видел, как гибнут наши знания и в нашем большом черепе...“.

Конечно, в стихах свой закон, но было бы еще лучше, если бы стихи звучали хорошо, сохраняя в то же время и закон прозы» (запись от 25 сентября 1931 года).

Вера Хармса в силу написанного на бумаге текста отразилась также в его дневнике и письмах. Еще в мае 1931 года он записал:

«Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов ритмических стихов. Те сложные пути, как помощь метрических стихов при двигании каким-либо членом тела, тоже не должны считаться вымыслом. Эти грубейшие действия этой силы вряд ли доступны нашему рассудительному пониманию. Если можно думать о

методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным, чем методы, применяемые до сих пор в науке. Тут раньше всего доказательством не может служить факт или опыт. Я ХЫ затрудняюсь сказать, чем придется доказывать и проверять сказанное. Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ».

Мы видели, что в цитированном письме Хармса Пугачевой от 16 октября 1933 года он уже решается говорить прямо: написанный текст обладает самой настоящей властью и способами физического, буквального влияния на реальность. Отсюда и его попытки изменять начертания букв (некоторое время он «е» пишет то как «е», то пытается писать по старой орфографии — с «ятями»), отсюда же и попытка создания «личных божеств», которых он именует «Алаф» («алеф» — первая буква еврейского алфавита с числовым значением 1, кроме этого «Алаф» — имя одного из демонов в апокрифическом «Завещании Соломона») и «Ити» («один» по-японски), к которым Хармс обращает свои мысленные просьбы в середине — конце 1930-х годов.

Магическая сила букв алфавита — достаточно старая тема в мировой мифологии и культуре, прежде всего — в восточной, что очень привлекало Хармса. Известно, например, что волшебную силу видели в арабских буквах «алиф», «лам» и «лим», а в еврейской традиции было принято изучать «гематрию» — то есть числовое значение слов, вычисляемое по сумме букв, в него входящих (каждой букве соответствовало определенное числовое значение). Совпадение гематрий разных слов имело сущностное значение и подлежало интерпретации. В разные годы Хармс выписывал в записные книжки разные алфавиты и отдельные их буквы.

Не случайно Хармса всегда интересовала графика, вид букв. В сформулированный им самим в 1933 году перечень интересующих его вещей (о нем речь еще впереди) он не забыл вписать: «Знаки. Буквы. Шрифты и почерки». Интерес к буквам, шрифтам и почеркам вообще был близок обэриутам. К примеру, герой романа К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» Психачев подрабатывает самодеятельным графологом в трактире, определяющим характер и судьбу человека по его почерку. Вполне возможно, что одним из толчков к созданию это образа стал как раз Хармс — в конце 1920-х годов Хармс активно интересовался графологией и пытался описывать состояние души человека по его почерку. В дневнике Хармса сохранилась запись,

сделанная рукой молодого поэта Семена Полоцкого, входившего в «Воинствующий орден имажинистов» в Ленинграде:

«Милый друг,

вот вам мой почерк. Напишите что-нибудь веселенькое о том, что творится за „кулисами души“ у Вашего покорнейшего слуги.

Носи штаны тише».

Кроме того, по сообщению И. Бахтерева, среди знакомых Хармса был графолог по прозвищу Нон Эсма (П. Н. Матвеев).

Впоследствии, в 1940 году, Хармс делает графолога одним из персонажей рассказа «Власть». В том же году он пишет небольшой набросок, в котором графолог уже становится главным героем. По многим признакам мечты графолога очень напоминают мечтания самого Хармса, что лишний раз подчеркивает «авторизованность» этого образа для писателя:

«Один графолог, чрезвычайно любящий водку, сидел в саду на скамейке и думал о том, как было бы хорошо прийти сейчас в большую просторную квартиру, в которой жила бы большая, милая семья с молоденькими дочерьми, играющими на рояле. Графолога бы встретили очень ласково, провели бы в столовую, посадили бы в кресло около камина и поставили бы перед ним маленький столик. А на столике бы стоял графин с водкой и тарелка с горячими мясными пирожками. Графолог бы сидел, и пил бы водку, закусывал ее горячими пирожками, а хорошенькие хозяйские дочери играли бы в соседней комнате на рояле и пели бы красивые арии из итальянских опер».

Еще в 1920-е годы Хармс заинтересовался созданием собственного шифра. Безусловно, он понимал, что его записи могут попасть на глаза нежелательным людям. С одной стороны, нелестные записи о советской действительности могли быть прочитаны в ГПУ (НКВД). С другой — Хармс был порой достаточно откровенен в своих отношениях к женскому полу (вплоть до эротических фантазий) и совсем не хотел, чтобы это прочла жена. «Буквы», которые он изобретает, сначала напоминают «пляшущих человечков» любимого им А. Конан Дойля, а потом код превращается в систему придуманных им значков, каждый из которых обозначает одну букву. В результате, когда уже в наше время доступ к записным книжкам Хармса получили филологи, они достаточно легко расшифровали этот код, пользуясь самыми простыми методами, продемонстрированными как в упомянутом рассказе Конан Дойля, так и в «Золотом жуке» Эдгара По. Но начиная с середины 1920-х годов и практически до конца жизни поэт в своих записных книжках аккуратно вырисовывает загадочные значки. Одна из таких записей как раз датирована июнем 1933 года:

«Как часто при исключительной фигуре, изумительной груди и чудных ногах попадается такая хамская пролетарская рожа, что делается так досадно».

Лето этого года Хармс частично проводит в городе, частично — в Царском Селе у тетки. Цитированные строки о женщине с «чудной грудью и хамской пролетарской рожей» возникают не случайно: после окончательного расставания с Эстер (было еще несколько встреч с ней в Царском Селе, мимолетная близость, — но это уже только следы прошедшего) и после краха надежд на Алису Порет Хармс стал особенно тяготиться одиночеством. К этому добавились и проблемы физиологического порядка: молодому, здоровому мужчине было трудно жить монашеской жизнью, а случайные связи Хармса удовлетворить не могли — он стремился найти себе настоящую подругу, подходящую ему как в духовном, так и в физическом отношении. При этом Хармс высоко ценил судьбу и доверял ей, поэтому отдавал ей на откуп решение многих проблем своей жизни по принципу «как будет, так и будет». Когда он в разгар своих отношений с Алисой Порет записывал «да будет воля Божья» — на самом деле это надо понимать как обращение скорее к судьбе, нежели к Богу монотеистической религии.

Хармс ждал подарка судьбы этим летом. Он внимательно всматривался в девушек в трамвае: не эта ли предназначена ему? И записывал пожелание: «Желаю встретить тут вчерашнюю девушку из трамвая с прозрачными глазами». Смотрел на проходящих и гуляющих: нет ли среди них будущей избранницы? Иногда ему казалось, что она найдена. «Боже, — взывает он в записной книжке, — приведи сюда девушку, которая была тут третьего дня, одетая в зеленое платье и со щенком добермана». И сразу же после этого разочарованно: «С этой девушкой все кончилось. Бог не услышал мою молитву. Девушка не пришла». И в начале июня — уже открытая мольба: «Боже, я нашел девушку, которую прошу у тебя в жены».

Увы, и в этот раз просьба осталась без ответа.

Именно тогда Хармс в записной книжке впервые составляет список «Что я люблю»:

«Люблю писать. Люблю наблюдать приятных мне людей. Люблю наблюдать красивых женщин. Люблю есть. Люблю курить трубку. Люблю петь. Люблю голым лежать в жаркий день на солнце возле воды, но чтобы вокруг меня было много приятных людей, в том числе много интересных женщин. Люблю маленьких гладкошерстных собак. Люблю хороший юмор. Люблю нелепое. Люблю часы, особенно толстые, карманные. Люблю записные книжки, чернила, бумагу и карандаши. Люблю гулять пешком в

Петербурге, а именно: по Невскому, по Марсову полю, по Летнему саду, по Троицкому мосту. Люблю гулять в Екатерининском парке Царского Села. Люблю гулять возле моря, на Лахте, в Ольгино, в Сестрорецке и на Курорте. Люблю гулять один. Люблю находиться среди деликатных людей».

Некоторые пункты этого списка Хармс летом 1933 года активно осуществляет — прежде всего в том, что касается красивых женщин и загорания на пляже. При этом он продолжает играть с судьбой: заняв место на пляже, он все время ждет, кто окажется рядом с ним: а вдруг судьба пошлет ему подарок таким способом? Садясь на скамейку в парке, он следит, кто сядет рядом. Увы, ничего хорошего не получалось: сколько Хармс ни загадывал — ни разу его судьба не являлась ему таким образом.

Июнь 1933 года отмечен повышенным интересом Хармса к Индии (он с 1920-х годов практиковал хатха-йогу). Он читает о ней книги, выписывает основные вехи биографии индийского мистика и проповедника XIX века Шри Рамакришны. Составляет и решает шахматные задачи. 12 июня им было написано не дошедшее до нас 33-строчное «Послание Николаю Макаровичу Олейникову». Известное нам стихотворение «Н. М. Олейникову» написано в январе 1935 года — и меньше по размеру, как и «Послание к Николаю», переделанное впоследствии в стихотворение «На смерть Казимира Малевича». Интересно, что замысел стихотворения предполагал его совместное написание с Олейниковым — и последний даже придумал его первую строчку, но, в итоге, всё оставшееся стихотворение написал Хармс.

В июле 1933 года Хармс отмечает в записной книжке прочитанные книги и свое впечатление от них. 2—4 июля были прочитаны новеллы Мериме «Кармен» и «Локис» («читать приятно было, но, в общем, впечатление осталось слабое»), а также рассказы Куприна. Если рассказ «Трус» Хармсу не понравился, то «Штабс-капитан Рыбников» заслужил высшее одобрение: «Это один из лучших рассказов, написанных русским языком». А вот Бунину не повезло: его рассказ «Сто восемь» Хармс оценил как «нехороший» и «неинтересный». Хармс явно читал Бунина по дореволюционному изданию: в 1930 году при публикации рассказа в парижской газете «Последние новости» Бунин дал ему новое название — «Древний человек», чего Хармс, разумеется, не мог знать. В бунинском рассказе Хармса неприятно резануло встретившееся слово «кузня».

В 1933 году начинаются регулярные встречи «чинарей» и близких им людей в дружеском кругу, который потом получил среди них ироническое название «клуб малограмотных ученых». Сначала встречи эти проходили спонтанно. Николай Харджиев,

оказавшийся тогда в Ленинграде, описал одну из таких встреч:

«Весна 1933 года. Хармс, Олейников и я идем к Заболоцкому праздновать его 30-летие. Несем скудные подарки — водку и красную икру ‹…› „Мальчишник“ у Заболоцкого. ‹…› Пирушка нищих продолжалась до утра. Говорили о стихах и еще больше о живописи.

Спорили отчаянно и в доказательство правоты лупили друг друга подушками.

Хармс, чтобы позлить друзей, упрямо повторял, что его любимейший художник — Каульбах.

Олейников пристально рассматривал хорошо ему известный рисунок Заболоцкого, висевший на стене: изображение бегущего слона. Заболоцкий недурно рисовал, его учителем, кратковременным, правда, был сам Филонов. Олейников:

— Я знаю, как называется ваш рисунок, Николай Алексеевич. „Чаяние“!

Но Заболоцкий даже не улыбнулся. Неизменно спокойный, он сдержанно поругивал Мандельштама:

— У Мандельштама есть только одна хорошая строка: „Лепешка медная с туманной переправы“.

Выбор этот не случаен. Заболоцкий обнаружил у Мандельштама пластический образ, создать который мог бы сам. Олейников Мандельштама ненавидел и о том, кого презирал, говорил сквозь зубы:

— Ему, наверно, нравится Мандельштам…

Утром, после пирушки, решили пойти в Русский музей, чтобы закончить спор о живописи. Олейников похваливал работы ближайших учеников Венецианова, а Хармс восхищался их несравненным учителем. Кажется, Хармс первый обратил внимание на каких то посетителей в глубине смежного зала:

— Это что там за дрянь? — полюбопытствовал Олейников.

А это были мы, отраженные в большом зеркале, мало привлекательные после бессонной и пьяной ночи».

Вильгельм фон Каульбах был почти забытым уже в то время немецким художником, специализировавшимся на исторической живописи.

Двадцать второго июля Хармс записывает: «…был у Липавского, где с Заболоцким и Я. С. Друскиным говорили о драках и о женщинах». Судя по всему, именно так — в подобных разговорах — и зарождался «клуб». Мы можем примерно датировать начало регулярных встреч по письму Леонида Липавского своей жене Тамаре Липавской, которая отдыхала тогда в деревне. В этом письме от 22 августа 1933 года[20] Липавский писал: «Заболоцкий, Хармс, Олейников и я решили

встречаться каждое воскресенье». Собираться решили у Липавских, которые тогда жили на Петроградской стороне — в доме 8 по Гатчинской улице.

Леонид Савельевич Липавский, писатель и философ, был близким другом Хармса. Познакомился он с ним через Введенского, с которым вместе учился в Лентовской гимназии (как и Введенский, Липавский родился в 1904 году, то есть был на год старше Хармса). Начинал он как поэт. В январе 1921 года, еще будучи школьником, вместе со своими друзьями В. Алексеевым и А. Введенским Липавский послал свои стихи А. Блоку. Ответ Блока не сохранился, зато в блоковском архиве сохранились посланные ему стихи юных поэтов с краткой пометой поэта: «Ничто не нравится, интереснее Алексеев».

Почему Блок из троих выбрал так и не состоявшегося в литературе Алексеева, сказать трудно; возможно, сыграли свою роль социальные мотивы, занимавшие важнейшее место в его стихах. Стихи Введенского, сохранившиеся в архиве Блока, значительно отличались от тех, которые он стал писать позже, в них не было еще его знаменитой «звезды бессмыслицы», о которой писал Я. С. Друскин, но уже замечались яркость и необычность поэтики молодого автора. Вскоре стихи Введенского уже было невозможно спутать ни с чьими другими. Липавский же продолжал писать примерно в том же духе, в каком были написаны его стихи, посланные Блоку.

Зимой 1920/21 года в Петрограде был создан третий Цех поэтов. Это была одна из последних попыток воссоздания довоенной и дореволюционной свободной организации поэтов. Само название для объединения поэтов, придуманное Гумилевым, в 1911 году, когда был создан первый Цех, отсылало к средневековым профессиональным союзам мастеров-ремесленников. Отбор в них происходил по единственному принципу — уровню мастерства. Именно этого и добивался Гумилев — чтобы единственным критерием отбора в Цех было техническое мастерство поэта. Обсуждение шло, по требованию Гумилева, «с придаточными предложениями» (то есть запрещалось использование аргументации, опирающейся исключительно на личный вкус) и решение выносилось на основании баллотировки. В третьем Цехе участвовали также Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп, вставшие во главе его после расстрела Гумилева.

Липавский был принят в третий Цех — на каких точно правах — неизвестно. Во всяком случае, в первый его альманах[21] стихи Липавского не попали. Почему не попали — становится ясно, когда видишь имена авторов сборника: А. Блок, Н. Гумилев,

О. Мандельштам, А. Белый, М. Кузмин, Ф. Сологуб, Г. Иванов, М. Зенкевич, Н. Оцуп. Стихи Липавского не достигали, конечно, их уровня. Второй альманах, вышедший в том же 1921 году, после гибели Гумилева, был значительно слабее по составу, и в нем Адамович с Оцупом уже выглядели мэтрами. Видимо, через Оцупа в этом сборнике Липавскому удалось опубликовать свою «Диалогическую поэму», о которой рецензент «Жизни искусства» писал: «Диалогическая поэма Л. Липовского (так! — *А. К.*) претендует на глубокомысленность, предумышленно-затуманенную. Намеки на какие-то великие откровения, широкие захваты чего-то неведомого, невыясненного ‹...› Полная неопределенность впечатления».

Следующая публикация стихов Липавского состоялась в третьем сборнике Цеха (Цех поэтов. Пг.: Цех поэтов, 1922), и она же оказалась последней — он перестал писать стихи, переключившись на философские исследования. В 1926 году он закончил философский факультет университета. Деньги он зарабатывал историческими и научно-популярными книгами для детей, которые писал под псевдонимом Л. Савельев. Параллельно он создавал философские и лингвистические работы, среди которых необходимо выделить трактат «Теория слов» и «Исследование ужаса».

«Лингвистики он почти не знал, — вспоминал Я. С. Друскин, — но создал новую лингвистическую теорию, которую назвал „Теория слов“». В 1970-е годы, когда Липавского уже давно не было в живых, Друскин показал это эссе лингвисту Вяч. Вс. Иванову, ныне — академику РАН. Прочитав «Теорию слов», Иванов заметил, что она хотя и противоречит современным лингвистическим теориям, тем не менее интересна и ее следовало бы напечатать, снабдив соответствующими комментариями. Более критично высказалась З. Г. Минц, назвав работу Липавского «утопической лингвистикой». Однако сама эта «утопическая лингвистика», не будучи серьезным вкладом в науку, зачастую давала толчок к интереснейшим открытиям в поэзии. Достаточно вспомнить, к примеру, философию языка В. Хлебникова или псевдоэтимологические соображения С. Есенина в эссе «Ключи Марии».

Именно Липавскому принадлежат термин ἄγγελος (гр. — вестник), который, как разъяснял Друскин, не имеет ничего общего с ангелами. «Вестники именно существа из воображаемого мира, с которыми у нас, может быть, есть что-то общее, может, они даже смертны, как и мы, и в то же время они сильно отличаются от нас. У них есть какие-то свойства или качества, которых у нас нет». «Воображаемый» мир, о котором говорит

Друскин, — это тоже изобретение Липавского, он называл его «соседним» миром. По сути, это был виртуальный мир, существовавший лишь в воображении философа и используемый им для решения задач, схожих с созданием неевклидовой геометрии. Мы привыкли к своему миру — к твердым предметам, к воздуху, который ощущаем как пустоту, к определенной гамме цветов и звуков, к колебаниям температуры. А что если попытаться описать мир, в котором совершенно иные характеристики? Как будет чувствовать себя существо, живущее в таком мире? «Как ощущает себя полужидкая медуза, живущая в воде? — комментировал работы Липавского Я. С. Друскин. — Можно ли представить себе мир, в котором есть различия только одного качества, например, температурный мир? ‹…› Каковы ощущения и качества существ, живущих в других, отдаленных от нашего соседних мирах, наконец, в мирах, может быть, даже не существующих, а только воображаемых?»

Концепция «вестников» оказала большое влияние на Друскина, а через него — и на Хармса. В 1932—1933 годах Друскин пишет большое эссе «Разговоры вестников», главу которой он прочитал у Липавских. После обсуждения, в котором Хармс принимал самое активное участие и, по воспоминаниям Друскина, высказывал наиболее интересные соображения, в записной книжке Хармса появилась запись:

«„Вестники и их разговоры“. Я. Друскин.

Вестник — это я».

Мотив вестников настолько вошел в сознание Хармса, что в 1937 году он в ответ на письмо Друскина «Дорогой Даниил Иванович, вестники покинули меня…» 22 августа пишет ему свое — «О том, как меня посетили вестники», в котором под маской иронической тональности развиваются всё те же идеи Липавского — Друскина о несводимости мира вестников к человеческому опыту:

«В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники. Я не сразу понял, что ко мне пришли вестники. Сначала я подумал, что попортились часы. Но тут я увидел, что часы продолжают идти и, по всей вероятности, правильно показывают время. Тогда я решил, что в комнате сквозняк. И вдруг я удивился: что же это за явление, которому неправильный ход часов и сквозняк в комнате одинаково могут служить причиной? Раздумывая об этом, я сидел на стуле около дивана и смотрел на часы. Минутная стрелка стояла на девяти, а часовая около четырёх, следовательно, было без четверти четыре. Под часами висел отрывной календарь, и листки календаря колыхались, как будто в комнате дул сильный ветер. Сердце моё стучало, и я боялся

потерять сознание.

— Надо выпить воды, — сказал я. Рядом со мной на столике стоял кувшин с водой. Я протянул руку и взял этот кувшин.

— Вода может помочь, — сказал я и стал смотреть на воду. Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. Что это значит? Это ничего не значит. Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал её. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода. Я сунул в рот календарь — это тоже не вода. Я плюнул на воду и стал искать вестников. Но как их найти? На что они похожи? Я помнил, что не мог отличить их от воды, значит, они похожи на воду. Но на что похожа вода? Я стоял и думал».

Как легко заметить, Хармс, подшучивая над другом, весьма логично воспроизводит основные представления о вестниках: они существуют в параллельном мире, который может занимать то же самое пространство, что и наш мир, не пересекаясь с ним. Вестники могут иметь любую форму и любые характеристики, поэтому герой хармсовского письма-рассказа искренне боится спутать их с водой и другими предметами. Впрочем, он так же мог бы спутать вестника и с самим собой: Друскин считал, что «соседний мир» может существовать и в рамках ментального пространства одной и той же личности.

В содружестве «чинарей» Липавский занимал особую позицию. Сестра Друскина Лидия Семеновна писала, что «Липавский был не только поэтом, но и теоретиком группы, руководителем и главой-арбитром их вкуса. ‹…› У него была редкая способность, привлекавшая к нему многих, — умение слушать. ‹…› Мнением его интересовались, с ним считались, но в то же время его боялись. Он сразу находил ошибки и недостатки в том, что ему говорили и что давали читать». Видимо, это и стало причиной того, что друзья решили собираться на Гатчинской, где Липавский жил со своей женой Тамарой Александровной (в девичестве — Мейер). Не случайно и то, что именно Липавскому пришла в голову мысль записывать разговоры сообщества. Судя по всему, он больше всех представлял себе всю значимость этих бесед, как и вообще чинарско-обэриутского сообщества. Недаром именно ему принадлежит фраза, которую Хармс записал в самые тяжелые для себя времена — в ноябре 1937 года: «Мы из материала, предназначенного для гениев».

В 1933—1934 годах во встречах на Гатчинской участвовали

Леонид и Тамара Липавские, Хармс, Введенский, Друскин, Заболоцкий, Олейников. Еще одним постоянным участником бесед стал Дмитрий Дмитриевич Михайлов (1892—1942?), друг Липавского и Друскина, литературовед и писатель (в записях Липавского он обозначается как «Д. Д.»). В 1920-е годы Михайлов работал завучем в средней школе на месте Реформатского училища. С 1920 или 1921 года посещал «вторники и воскресенья» известного религиозного философа А. А. Мейера. В конце 1928 года был арестован по «делу кружка „Воскресение“» («дело Мейера»)». В 1930-е годы он заведовал кафедрой иностранных языков ЛИИЖТа, а затем работал в ЛГУ на кафедре зарубежных литератур. Точная дата и место его смерти неизвестны, но по некоторым сведениям, он умер во время блокады. Михайлов был специалистом по немецкому языку и немецкой литературе, что, безусловно, было близко Хармсу, любившему всё немецкое.

Участие в «разговорах» Заболоцкого, Олейникова и Михайлова не позволяет говорить о круге общавшихся как исключительно «чинарском», на чем настаивали как Л. С. Друскина, так и некоторые литературоведы. Разница между «чинарями» и обэриутами определяется достаточно легко: если первые представляли собой дружескую общность, ориентированную на совместный поиск философско-антропологических истин и вовсе не предполагавшую каких бы то ни было публикаций, выступлений и т. п., то ОБЭРИУ создавалось именно как факт литературного процесса. Постановки, театрализованные и поэтические выступления, открытые диспуты — всё это делалось в рамках ОБЭРИУ. Отсюда и разница в составах: философы Я. Друскин и Л. Липавский никогда не были членами ОБЭРИУ, а поэты Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, К. Вагинов не входили в дружеский круг «чинарей». Н. Олейников дружил со всеми, не будучи ни «чинарем», ни обэриутом. Он, как и Заболоцкий, активно участвовал во встречах у Липавских в 1933—1934 годах.

Пытаясь восстановить атмосферу еженедельных собраний «клуба малограмотных ученых», нужно иметь в виду, что записанные Л. Липавским «Разговоры» представляют собой лишь фрагменты общения друзей. Тем не менее по ним можно представить себе, как проходили встречи. Собирались вечерами, точное время не назначалось, каждый приходил, когда мог. Беседовали за столом, пили принесенную водку, закусывали. Параллели с платоновскими диалогами напрашивались, да и сами участники прекрасно их осознавали: имя Платона неоднократно всплывает в их беседах. Сам Липавский говорит:

«Почему-то у всех образцов имеются неприятные стороны. У Платона то, что разговаривают всегда горшечники, сапожники и гимнасты и все стараются друг друга переспорить».

Разумеется, это несколько утрированное представление о диалогах Платона, которого любили и Липавский, и Друскин. Однако Липавскому было важно подчеркнуть главное — собиравшимся на Гатчинской важен был факт обмена мнениями, сопоставление разных точек зрения, иногда даже просто языковая и словесная игра

Хармс ценил встречи у Липавских. Он говорил, что, конечно, в отличие от настоящих ученых, у них у всех не хватает необходимого — знаний, хотя и может быть преимущество в частностях, например, в чутье. Но и в общении «малограмотных ученых» есть смысл. «Как любой шахматный кружок, — говорил Хармс, — дает лучшему в нем звание категорного игрока, так и среди нас каждый может стать знатоком в какой-то своей области, где ему карты в руки. И это как будто намечается».

Ценность записей Липавского для уточнения мыслей, занятий и интересов Хармса в этот период чрезвычайно высока. Начинаются «Разговоры» с того, что каждый из участников подробно перечисляет то, что находится в сфере его интересов. Вот что перечислил Хармс:

«Д. Х. сказал, что его интересует. Вот что его интересует: Писание стихов и узнавание из стихов разных вещей. Проза. Озарение, вдохновение, просветление, сверхсознание, все, что к этому имеет отношение; пути достижения этого; нахождение своей системы достижения. Различные знания, неизвестные науке. Нуль и ноль. Числа, особенно не связанные порядком последовательности. Знаки. Буквы. Шрифты и почерки. Все логически бессмысленное и нелепое. Все вызывающее смех, юмор. Глупость. Естественные мыслители. Приметы старинные и заново выдуманные кем бы то ни было. Чудо. Фокусы (без аппаратов). Человеческие, частные взаимоотношения. Хороший тон. Человеческие лица. Запахи. Уничтожение брезгливости. Умывание, купание, ванна. Чистота и грязь. Пища. Приготовление некоторых блюд. Убранство обеденного стола. Устройство дома, квартиры и комнаты. Одежда, мужская и женская. Вопросы ношения одежды. Курение (трубки и сигары). Что делают люди наедине с собой. Сон. Записные книжки. Писание на бумаге чернилами или карандашом. Бумага, чернила, карандаш. Ежедневная запись событий. Запись погоды. Фазы луны, Вид неба и воды. Колесо. Палки, трость, жезлы. Муравейник. Маленькие гладкошерстные собаки. Каббала. Пифагор. Театр (свой). Пение. Церковное богослужение и пение. Всякие обряды. Карманные

часы и хронометры. Пластроны. Женщины, но только моего любимого типа. Половая физиология женщин. Молчание».

Собственно говоря, в этом перечислении Хармс был предельно откровенен и точен. Мы видим, в частности, что творчество он понимал как двунаправленный процесс: писатель обогащает мир и одновременно ему самому открывается нечто новое в этом мире — отсюда и «узнавание разных вещей» из стихов. Почти все перечисленные вещи так или иначе отражаются в его творчестве; некоторые даже в названиях («Нуль и ноль», «Числа не связаны порядком...», «Сон»), а практически все мемуаристы рассказывают, как Хармс любил показывать фокусы с шариками и т. п. Более того — предельная искренность Хармса легко восстанавливается из его дневника и записных книжек: от интереса к логически бессмысленному и нелепому (ср. его запись: «Меня интересует только „чушь“, только то, что не имеет никакого практического смысла...») — до его любви к обрядам и каббале.

Находим мы в «Разговорах» и точно такой же (хотя и значительно меньший) список Хармса «чего я не выношу». Он также совершенно откровенен и пересекается с его записями и произведениями, хотя и не во всем: «Пенки, баранина, маргарин, лошади, дети, солдаты, газета, баня». И далее он объясняет свою нелюбовь к бане: «Баня — это то, в чем воплотилось все самое страшное русское. После бани человека следовало бы считать несколько дней нечистым. Ее надо стыдиться, а у нас это национальная гордость. Тут стыд не в том, что люди голые, — и на пляже голые, но там это хорошо, — тут дымность, и затхлость, и ноздреватость тел».

Баня была для Хармса символом «темного русского начала». Он, в высшей степени человек церемонный и интеллигентный, ощущал баню в одном ряду с теми явлениями русской жизни, которые инстинктивно наводили на него ужас: «бобыли, бородатые священники, возглас в панихиде, драка мужиков в распущенных рубахах, их истеричность, рынки, пахнущие уборной».

Эти рассуждения о бане практически совпали по времени с написанием стихотворения «Баня» (13 марта 1934 года):

БАНЯ

Баня — это отвратительное место.
В бане человек ходит голым.

А быть в голом виде человек не умеет.
В бане ему некогда об этом подумать,
ему нужно тереть мочалкой свой живот
и мылить под мышками.
Всюду голые пятки и мокрые волосы.
В бане пахнет мочой.
Веники бьют ноздреватую кожу.
Шайка с мыльной водой —
предмет общей зависти.
Голые люди дерутся ногами,
стараясь пяткой ударить соседа по челюсти.
В бане люди бесстыдны,
и никто не старается быть красивым.
Здесь всё напоказ,
и отвислый живот,
и кривые ноги,
и люди бегают согнувшись,
думая, что этак приличнее.
Недаром считалось когда-то, что баня
служит храмом нечистой силы.
Я не люблю общественных мест,
где мужчины и женщины порознь.
Даже трамвай приятнее бани.

Конечно, следует напомнить, что действительно — в славянских представлениях баня всегда была местом, где поселялась нечистая сила. Но на самом деле, в основе противопоставления пляжа бане у Хармса лежит один главный мотив: «мужчины и женщины порознь» — или нет. Изоляция мужчин в бане инстинктивно отталкивает его, поскольку имеет гомосексуальный (а значит, и омерзительный для него) оттенок. Разумеется, при этом Хармс прекрасно помнил, что после эпатирующих произведений М. Кузмина баня стала уже открыто восприниматься как место гомосексуальных утех. Вот какие пародии писали на Кузмина:

Ах, любовь минувшего лета
За Нарвской заставой, ставой,
Ты волнуешь сердце поэта,
Уже увенчанного славой, авой.

Где кончался город-обманщик,
Жили банщики в старой бане.
Всех прекрасней был Федор-банщик

Красотою ранней, анней.

Ах, горячее глаз сверканье,
Сладость губ, мужских и усатых!
Ах, античное в руку сморканье,
Прелесть ног волосатых, сатых!..

Не сравнить всех радостей света
С Антиноя красой величавой!
Ах, любовь минувшего лета
За Нарвской заставой, ставой!..

Эту пародию написал А. Измайлов, в ней цитируются название цикла «Любовь этого лета» (несколько измененно) из первой книги стихов Кузмина «Сети», стихотворение из этого же цикла «Ах, уста, целованные столькими...», а также упоминается банщик-гомосексуалист Федор из кузминской повести «Крылья», в которой открыто и провокативно изображалась однополая любовь.

Особо следует сказать о нелюбви Хармса к детям. Это отдельная тема. К детям Хармс относился с глубоким отвращением, и многие мемуаристы отмечали этот парадокс: как же так — замечательный детский писатель, дети от него без ума, а он их ненавидит. Е. Шварц вспоминал: «Хармс терпеть не мог детей и гордился этим. Да это и шло ему. Определяло какую-то сторону его существа. Он, конечно, был последний в роде. Дальше потомство пошло бы совсем уж страшное. Вот отчего даже чужие дети пугали его. И как-то Николай Макарович, неистощимо внимательный наблюдатель, сообщил мне, посмеиваясь, что вчера Хармс и Заболоцкий чуть не поссорились. Хармс, будучи в гостях у Заболоцкого, сказал о Никите (маленьком сыне Заболоцкого. — *А. К.*) нечто оскорбительное, после чего Николай Алексеевич нахохлился и молчал весь вечер».

Благодаря «Разговорам» мы знаем точно, что именно произошло в тот вечер, когда друзья решили отправиться к Заболоцким. По дороге зашли в пивную, выпили по кружке пива, Олейников прочел свое стихотворение «Похвала изобретателям». Затем пришли к Заболоцким и сели за стол:

«Между тем ели пирог и Д. Х. бесстыдно накладывал в него шпроты, уверяя, что этим он исправляет оплошность хозяев, забывших начинить пирог. Потом он стал рассуждать о воспитании детей, поучая Н. А.

Д. Х. Надо ребенка с самого раннего возраста приучать к

чистоте. И это совсем не так сложно. Поставьте, например, у печки железный лист с песком...

Младенец же спал в это время в кроватке и не знал, что о нем так говорят. Но Н. А. эти шутки были неприятны».

Не менее выразительно выглядят мемуары Сусанны Георгиевской, близкой знакомой Липавского, работавшей в конце 1930-х годов младшим редактором Детиздата. Ее знакомство с Хармсом произошло в 1938 году, он запомнился ей как человек «огромного роста, очень эксцентрично по тому времени одетый. На нем была кепка жокея, короткая куртка, галифе и краги. На пальце — огромное кольцо с печатью (в то время не только мужчины, но и женщины не носили колец, это было не принято)».

Липавский рассказывал ей, что, когда у них с Хармсом заходил разговор о маленьком сыне Введенского (судя по тому, что называется его возраст — три года, — дело происходило в 1940 году), Хармс его «иначе, чем гнидой не называл». И Липавский это отношение к детям считал совершенно естественным.

Это отношение к детям не было формой бравады, как считала Георгиевская и как полагали многие. Хармс действительно относился к детям и старикам (особенно к старухам) крайне негативно. Возможно, он инстинктивно ощущал их приближенность к смерти — как с одного, так и с другого конца. В связи с этим вспоминается мандельштамовское:

О, как мы любим лицемерить
И забываем без труда
То, что мы в детстве ближе к смерти,
Чем в наши зрелые года.

На столе у Хармса стояла лампа с абажуром, на котором им собственноручно был нарисован «дом для уничтожения детей». Параллельно эта тема проникает и в его творчество. 12 октября 1938 года был написан рассказ «Меня называют капуцином...»:

«Меня называют капуцином. Я за это, кому следует, уши оборву, а пока что не дает мне покоя слава Жан-Жака Руссо. Почему он все знал? И как детей пеленать, и как девиц замуж выдавать! Я бы тоже хотел так все знать. Да я уже все знаю, но только в знаниях своих не уверен. О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью. В ту же яму я столкнул бы всех немецких овчарок. Теперь о том, как выдавать девиц замуж. Это, по-моему,

еще проще. Я бы устроил общественный зал, где бы, скажем, раз в месяц собиралась вся молодежь. Все, от 17 до 35 лет, должны раздеться голыми и прохаживаться по залу. Если кто кому понравился, то такая пара уходит в уголок и там рассматривает себя уже детально. Я забыл сказать, что у всех на шее должна висеть карточка с именем, фамилией и адресом. Потом тому, кто пришелся по вкусу, можно послать письмо и завязать более тесное знакомство. Если же в эти дела вмешивается старик или старуха, то предлагаю зарубать их топором и волочить туда же, куда и детей, в центральную яму.

Я бы написал еще об имеющихся во мне знаниях, но, к сожалению, должен идти в магазин за махоркой. Идя на улицу, я всегда беру с собой толстую, сучковатую палку.

Беру я ее с собой, чтобы колотить ею детей, которые подворачиваются мне под ноги. Должно быть, за это прозвали меня капуцином. Но подождите, сволочи, я вам обдеру еще уши!»

Источник этого текста достаточно прозрачен. Прежде всего это описание брачного обряда в «Утопии» Томаса Мора:

«...При выборе себе супружеской пары утопийцы серьезно и строго соблюдают нелепейший, как нам показалось, и очень смешной обряд. Именно, пожилая и уважаемая матрона показывает женщину, будь это девица или вдова, жениху голой, и какой-либо почтенный муж ставит, в свою очередь, перед молодицей голого жениха».

Этот мотив был подхвачен и развит в знаменитом «Городе Солнца» Томмазо Кампанеллы. Вот как в этом утопическом городе решается вопрос знакомства мужчин и женщин, а также деторождения:

«Когда же все, и мужчины и женщины, на занятиях в палестре, по обычаю древних спартанцев, обнажаются, то начальники определяют, кто способен и кто вял к совокуплению и какие мужчины и женщины по строению своего тела более подходят друг другу; а затем, и лишь после тщательного омовения, они допускаются к половым сношениям каждую третью ночь. Женщины статные и красивые соединяются только со статными и крепкими мужами; полные же — с худыми, а худые — с полными, дабы они хорошо и с пользою уравновешивали друг друга».

Легко увидеть, как Хармс создает пародию на утопический город. А «центральная яма» для уничтожения детей и овчарок — это фактически тот же «дом для уничтожения детей». Но самое интересное — это то, что дети обожали Хармса на его выступлениях, не сводили с него глаз и не видели ничего и никого кроме него, а при встрече с ним на улице испуганно

шарахались и разбегались.

Интересно, что и сам Хармс не был чужд мечтаниям на тему «наилучшего устройства общества». Правда, эти мечтания обычно не заходили далее чертежей квартир, которые он хотел бы иметь (в его записных книжках и дневнике то и дело встречаются аккуратно выполненные чертежи квартир — то небольших, то на семь-восемь комнат) или создания идеальных, с его точки зрения, условий для знакомства с дамами. Через два года, летом 1935 года, Хармс создает такой проект:

«Одним из основных начал расхождения человеческих путей является пристрастие к худым или полным женщинам.

Хорошо бы в общественных садах отвести аллейки для тихого гуляния, с двухместными скамейками стоящими на расстоянии 2 метров друг от друга, причем между скамеечками насадить густые кусты, чтобы сидящий на одной скамеечке не видел, что делается на другой. На этих тихих аллейках установить следующие правила:

1) На аллейки запрещен вход детям, как одним, так и с родителями.

2) Запрещен всякий шум и громкий разговор.

3) К мужчине на скамейке имеет право сесть только одна женщина, а к женщине только один мужчина.

4) Если сидящий на скамейке кладет рядом на свободное сидение руку или какой-нибудь предмет, то подсесть нельзя.

Отвести также аллейки для одиночного гуляния, с креслами на одно лицо. Между кресел кусты. Воспрещен вход детям, шум и громкий разговор».

Разумеется, дети не могли даже появиться в этом мире мечты...

Эта неприязнь Хармса к детям попала и в другие его произведения. Так, к примеру, в повесть 1939 года «Старуха» попал вот такой вставной сюжет о мечтаниях героя-повествователя:

«С улицы слышен противный крик мальчишек. Я лежу и выдумываю им казни. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают». К этой же теме прямое отношение имеет разговор между героями повести о том, что хуже: покойники или дети:

«— ...Терпеть не могу покойников и детей.

— Да, дети — гадость, — согласился Сакердон Михайлович.

— А что, по-вашему, хуже: покойники или дети? — спросил я.

— Дети, пожалуй, хуже, они чаще мешают нам. А покойники все-таки не врываются в нашу жизнь, — сказал Сакердон Михайлович».

Этим отнюдь не исчерпывается отражение хармсовской «педофобии» в его произведениях и дневниках. При этом, конечно, следует иметь в виду, что в хармсовском окружении любые апелляции к «нравственности» и «морали» воспринимались как признак откровенной пошлости. Ценилось прямое и непосредственное выражение своих мыслей и чувств без оглядки на внешние установления. Поэтому Хармс очевидно и культивировал свою нелюбовь к детям, — точно так же, как он культивировал особенности своей одежды, поведения и т. п. Ради создания планируемого эффекта он мог пойти на достаточно значительные неудобства — вспомним описанный Алисой Порет случай, когда он надел на себя две пары брюк, чтобы, сняв одну из них в обществе, шокировать дам. Сохранилась шутливая дневниковая запись, сделанная Хармсом в конце 1933 года, которая показывает, как писатель тщательно планировал подобные розыгрыши с целью использования дамского любопытства:

«Я долго изучал женщин и теперь могу сказать, что знаю их на пять с плюсом. Прежде всего женщина любит, чтобы ее замечали. Пусть она стоит перед тобой или станет, а ты делай вид, что ничего не слышишь и не видишь, и веди себя так, будто и нет никого в комнате. Это страшно разжигает женское любопытство. А любопытная женщина способна на все.

Я другой раз нарочно полезу в карман с таинственным видом, а женщина так и уставится глазами, мол, дескать, что это такое? А я возьму и выну из кармана нарочно какой-нибудь подстаканник. Женщина так и вздрогнет от любопытства. Ну, значит и попалась рыбка в сеть!»

При этом, не стесняясь демонстрировать свою нелюбовь к детям, он позволял себе так же открыто восхищаться классикой: в «Разговорах» мы находим его восторги по поводу Гёте, которого читал по-немецки Михайлов. В 1933 году Хармс испытывал серьезные финансовые трудности (был случай, когда он целую неделю питался супом со снетками, который сам себе варил) — и тем не менее купил Заболоцкому в подарок билет на свой любимый моцартовский «Реквием», а когда Заболоцкий отказался, подарил этот билет Олейникову. Это исполнение состоялось в октябре 1933 года, на нем присутствовал и сам

Хармс. А всего через месяц, 24 ноября, Хармс снова идет на «Реквием» — на этот раз уже с Маршаком (концерт проходил в Капелле). Судя по записи в записной книжке, оба билета (каждый из которых стоил 9 рублей — сумма немалая) приобрел Хармс.

В «Разговорах» Липавский фиксирует свои впечатления от общения Хармса с Михайловым: «Гёте, Моцарт, Шуберт, — так и слышались у них в разговоре имена великих людей».

Во время встреч на Гатчинской Хармс много шутил, показывал свои любимые фокусы с целлулоидными шариками, изображал своего несуществующего брата Ивана Ивановича, якобы приват-доцента Санкт-Петербургского университета — напыщенного, самодовольного, донельзя глупого. Сохранилась фотография Хармса в этом образе, по которой хорошо видно, каким представлял Хармс своего «брата».

Восьмого октября 1933 года Хармс в Театре юного зрителя (ТЮЗе) смотрит премьеру постановки «Клад» по пьесе Е. Шварца, а после гуляет с автором. На премьеру Шварц пригласил также Ивана Ивановича Грекова, замечательного хирурга и его дочь Наталью. Шварц познакомился с Натальей и ее отцом еще осенью 1932 года, а затем знакомит с ними и Хармса с Олейниковым. Дружба с семьей Грекова, посещение его квартиры на улице Достоевского стали частью их жизни. По свидетельству Шварца, они вдвоем с Олейниковым написали стихи на именины Грекова:

Привезли меня в больницу
С поврежденною рукой.
Незнакомые мне лица
Покачали головой.

Осмотрели, завязали
Руку бедную мою,
Положили в белом зале
На какую-то скамью.

Вдруг профессор в залу входит
С острым ножиком в руке,
Лучевую кость находит
Локтевой невдалеке.

Лучевую удаляет
И, в руке ее вертя,
Он берцовой заменяет,
Улыбаясь и шутя.

Молодец профессор Греков,
Исцелитель человеков!
Он умеет все исправить,
Хирургии властелин.

Честь имеем Вас поздравить
Со днем Ваших именин.

Е. Шварц не может точно вспомнить, на именины или на день рождения Грекова писалось это стихотворение, но в любом случае оно должно датироваться июнем 1933 года — на этот месяц приходились и день рождения, и именины хирурга.

А 20 октября Хармс отразил в дневнике свои представления о творчестве:

«О производительности

Не надо путать плодовитость с производительностью. Первое не всегда хорошо; второе хорошо всегда.

Мои творения, сыновья и дочери мои. Лучше родить трех сыновей сильных, чем сорок, да слабых.

Не путай производительность и плодливость. Производительность — это способность оставлять сильное и долговечное потомство, а плодливость — это только способность оставлять многочисленное потомство, которое может долго жить, но однако, может и быстро вымереть.

Человек, обладающий производительной силой, обыкновенно бывает, в то же время и плодовит».

Сам факт того, что этим записанным в дневник строкам Хармс дал особый заголовок, свидетельствует об особом отношении к ним писателя — если не как к отдельной литературной миниатюре, то, по крайней мере, как к законченному суждению, облеченному в законченную форму. Тема отрывка — важный для Хармса сюжет, метафорически связывающий производство потомства и литературное творчество.

Хармс зачастую испытывал творческие трудности. У него бывали кризисы, когда даже сесть за стол ему приходилось себя заставлять, а даже заставив себя сесть за стол, он понимал, что ничего написать не удается. Особенно часто такие моменты возникали у него в 1930-е годы: в ссылке, в 1933 и в 1937—1938 годах. Хармс сравнивал невозможность писать с импотенцией

(«импотенция во всех смыслах» — так характеризует он свое состояние в 1937 году), проводя более чем прозрачную параллель между затруднениями в творчестве и в сексуальной сфере. Отсюда логически вытекает и сопоставление произведений с «сыновьями и дочерями» (обращает на себя внимание то, что Хармс не употребляет ненавистных для себя слов «дети» и «ребенок»). Видимо, такое отношение к своим произведениям объясняет то, что Хармс не уничтожал своих черновиков, даже если был недоволен текстом, перечеркивал его, писал: «плохо», «очень плохо», «отвратительно». Я. С. Друскин утверждал, что это было следствием фантастического чувства ответственности, которым обладал Хармс за каждое сказанное, а особенно написанное слово перед Богом, перед вечностью, наконец, перед самим собой. Видимо, это тоже присутствовало в его характере, но, скорее всего, Хармс просто не мог уничтожать своих детей...

С записью о производительности и плодливости соседствует по времени и по содержанию запись «О смехе» (25 сентября):

«1. Совет артистам-юмористам.

Я заметил, что очень важно найти смехотворную точку. Если хочешь, чтобы аудитория смеялась, выйди на эстраду и стой молча, пока кто-нибудь не рассмеется. Тогда подожди еще немного, пока не засмеется еще кто-нибудь, но так, чтобы все слышали. Только этот смех должен быть искренним, а клакеры в этом случае не годятся. Когда все это случилось, то знай, что смехотворная точка найдена. После этого можешь приступать к своей юмористической программе, и, будь спокоен, успех тебе обеспечен.

2. Есть несколько сортов смеха. Есть средний сорт смеха, когда смеется весь зал, но не в полную силу. Есть сильный сорт смеха, когда смеется только та или иная часть залы, но уже в полную силу, а другая часть залы молчит, до нее смех, в этом случае, совсем не доходит. Первый сорт смеха требует эстрадная комиссия от эстрадного актера, но второй сорт смеха лучше. Скоты не должны смеяться».

Это ведь тоже — о качестве и количестве в творчестве. К смеху Хармс относился как к чему-то сакральному, вот почему запись заканчивается афористическим «скоты не должны смеяться». Работа на массового читателя (слушателя) исключает качество, исключает творческие достижения, — вот почему Хармс позже использовал критерий массового успеха в качестве негативного: советуя своему другу Н. И. Харджиеву перестать заниматься исследованиями литературы, а начать создавать ее самому, он подчеркивал: если вас будут одобрять все — это значит, что вы провалились.

Шестнадцатого ноября 1933 года, начиная новую записную книжку, Хармс подписывает ее новым вариантом псевдонима: «Даниил Хармус» (следующая книжка, купленная 14 августа 1934 года, открывается целой серией вариаций псевдонима: Хабармс, Даниил Шарон, Даниил Дандан). А новый, 1934 год начался с плохого предзнаменования: 9 января у Ивана Павловича Ювачева со стены упала икона и разбилась. «Что за этим последует?» — встревоженно записывает Хармс. Он был очень суеверен, это отмечали очень многие его знакомые. Алиса Порет вспоминала: «...У него были на всё приметы, дурные цифры, счастливые предзнаменования. Он выходил из трамвая, если на билете была цифра 6 или возвращался домой, встретив горбуна. Человек с веснушками означал удачу. Молоко на даче пил, только если были закрыты все двери и окна наглухо. Даже небольшие щели на балконе затыкал ватой. У нас в доме у всех близких друзей были свои чашки. Д. И. пил только из так называемой „петровской“ чашки — зеленой с золотом и крупными цветами. Однажды я вынула ее из шкафа, и она на глазах у всех прыгнула с блюдца на пол. Д. И. немедленно ушел, мрачно сказав мне в прихожей: „Ужасная примета — это конец“».

После падения иконы он ожидал какого-то несчастья — и оно действительно случилось через месяц.

Десятого февраля 1934 года Хармс со Шварцем последний раз навестили Грекова. Хирург был уже очень болен, но вечер прошел весело. Хармс, как всегда, показывал фокусы с шариками — со свойственным ему спокойным видом, словно он не делает ничего особенного, словно эти фокусы — самые обычные его действия, вроде надевания пальто или чистки зубов. А на следующий день Греков был в Институте усовершенствования врачей на заседаниях, после которых он уговорился с коллегами вместе пообедать. И когда они собрались, Иван Иванович сказал: «Что это мы все заседаем, заседаем — надоело!» — и вдруг опустился на пол и мгновенно скончался. Вокруг были лучшие врачи, они 20 минут пытались вернуть его к жизни, но сделать это было уже невозможно.

А 26 апреля последовала новая смерть: от туберкулеза умер Константин Вагинов, которого похоронили на Смоленском кладбище. В печати появился короткий некролог, подписанный участниками бывшего Ленинградского Союза поэтов. Вагинов был давно болен и прекрасно знал, что умирает. В одном из своих последних произведений, романе «Бамбочада», он вывел во многом автобиографического персонажа Евгения — молодого, талантливого, образованного человека, который, придя к врачу с жалобами на сердце, неожиданно узнал от него, что на самом

деле болен туберкулезом. Дальнейшая его судьба — это судьба обреченного человека, влюбленного в жизнь, видящего окружающий его мир прекрасным и сверкающим всевозможными красками и знающего, что никакой санаторий, куда его направляют, не поможет, что еще немного — и ему придется расстаться с этим чудным миром. Так Вагинов, писавший этот роман уже безнадежно больным, воплотил свое собственное трагическое ощущение от происходящего.

Тем временем продолжались выступления Хармса перед школьниками. Один из адресов этих выступлений сохранился: 3 августа 1934 года он читает стихи в 25-й школе по адресу проспект Обуховской Обороны, 109. В 1930-х годах он выступал не только в Ленинграде, но по направлениям от детской секции Союза писателей, членом которого он являлся с момента основания, периодически выезжал для чтения в пионерские лагеря. Это был неплохой заработок. Дети очень любили такие приезды «настоящих писателей», а от Хармса они были просто в восторге. Нина Владимировна Гернет, которая в 1930-е годы заведовала редакцией «Чижа» и хорошо была знакома с Хармсом, рассказывала, что однажды «...в пионерлагере после его выступления все слушатели встали и пошли за ним, как за Гаммельнским крысоловом, до самого поезда...».

Шестнадцатого июля 1934 года Хармс женился на Марине Владимировне Малич, с которой познакомился год назад.

Время их знакомства оказывается возможным установить по записной книжке Хармса. Примерно в самые последние дни июля 1933 года в ней появляется запись:

«Ольга Николаевна Верховская. Бассейная, 36, кв. 14. Вх. с пер. 1-ый этаж».

В то время название Бассейной носила не та улица в районе парка Победы, как сейчас в Петербурге. Знаменитая Бассейная, где жил воспетый Маршаком Рассеянный, теперь носит название улицы Некрасова — именно там и жила Ольга Верховская, с которой познакомился Хармс. Вскоре он пришел к ней в гости и застал там лишь ее двоюродную сестру Марину Малич. Эту встречу можно датировать первой половиной августа 1933 года.

Марина Владимировна до конца жизни помнила момент своего знакомства с Хармсом и рассказала о нем уже в 1990-е годы:

«Однажды вечером, хорошо помню этот день, я убирала свой стол, наводила в нем порядок. Я очень люблю, и до сих пор, красивую белую бумагу. Я перебирала ее, складывала.

В это время в дверь постучали. Я пошла открывать.

У порога стоял высокий, странно одетый молодой человек, в

кепочке с козырьком. Он был в клетчатом пиджаке, брюках гольф и гетрах. С тяжелой палкой, и на пальце большое кольцо.

— Разрешите пройти?

— Да, да, пожалуйста.

Он спросил Ольгу. А ее не было дома.

— Можно, я подожду немножко Ольгу Николаевну?

Я говорю:

— Конечно. Садитесь.

Он:

— Благодарю вас.

Я продолжала перебирать бумажки, и одна была красивее другой.

Вдруг он меня спросил:

— Вы, наверное, любите музыку?

Я сказала:

— Очень.

— А что вы любите? каких композиторов?

Ну я сразу, конечно, как молоденькая, ему:

— Чайковский. Выше всех.

— Ах, — говорит, — вам нравится Чайковский? Чудный композитор... А кто еще?

Я назвала еще кого-то, когда он спросил:

— А вы любите Баха?

Нет, Баха я, к стыду своему, еще не знала.

У меня был абонемент на год в Филармонию, самый дешевый. Место на самом верху, на хорах. Иногда я прямо с работы, не переодевшись, бежала к семи часам в Филармонию, с сумкой, в которой были покупки.

Так что он спросил меня о том, что меня интересовало.

А Ольга всё не приходила и не приходила. Было уже поздно. Он подождал ее еще немного и ушел.

Мне он очень понравился. Славный очень, лицо такое открытое. У него были необыкновенные глаза: голубые-голубые. И какой вежливый, воспитанный! Он любит музыку и знает ее лучше меня.

И я ему очень понравилась, — он мне потом говорил.

Я слышала о нем раньше от Ольги, знала, что он писатель, но, конечно, не подозревала, что он мой будущий муж».

Марина Малич родилась в доме князей Голицыных на Фонтанке, 20. Фамилия Малич — сербского происхождения. По свидетельству самой Марины, ее бабушка, урожденная Малич, стала в замужестве княгиней Голицыной.

Ни матери, ни отца Марина Малич не знала. Вскоре после ее рождения мать вышла замуж и, бросив дочь, уехала в Париж. Об

отце вообще ничего не было известно: отчество «Владимировна» было дано по имени дедушки. Своей матерью Марина считала тетю — Елизавету, Лили. Ее дочь Ольга, двоюродная сестра Марины, была старше ее на полтора года. Фактически девочки считали друг друга родными сестрами.

Знакомство Хармса с Ольгой, с которого всё началось, постепенно отошло на второй план, его внимание переключилось на Марину. Через 70 лет она рассказывала об этом так:

«Вскоре он пригласил меня и Ольгу поехать на Острова. И мы поехали. Взяли с собой бутерброды. Может быть, молоко, что-то еще, — не помню.

Я очень любила ездить на Острова. Вы покупаете билет и едете на ту сторону. Утром вас привозит туда пароходик, вы проводите там весь день, а вечером возвращаетесь в город.

Я была в восторге, мой темперамент так и бил ключом. Я была очень веселая. А Ольга всегда сдержанна, подтянута.

Я сидела и смотрела на воду. И услышала очень тихий голос, который был обращен к Ольге:

— Ольга Николаевна, ну посмотрите, какие у нее глаза! Такие красивые.

Ольга нехотя сказала:

— Да, у нее красивые глаза.

С этой поездки он часто приходил к нам. И чем дальше, тем всё чаще и чаще. И мы куда-то вместе шли, куда-то ехали. В городе. И за город. Как-то он мне сказал:

— Здесь одна вещь, которую стараются сделать. Это клавесинная музыка... Если у них получится, мы пойдем на концерт...

И мы шли на концерт клавесинной музыки. И куда-то еще, еще. И случалось, что уже Ольги с нами не было.

Однажды я засиделась у него в комнате.

И он неожиданно сделал мне предложение.

Я помню, что осталась у него ночевать.

И когда мама стала мне выговаривать, что я даже домой не пришла, я сказала ей, что мне сделали предложение, и я выхожу замуж за Даниила Ивановича.

Всё это произошло как-то очень быстро.

С тех пор я Ольгу почти не видела.

По правде говоря, мама ожидала, что за Даню выйдет замуж Ольга. И когда он сделал мне предложение, она была немного смущена. Не то чтобы недовольна, — нет, просто для нее это было полной неожиданностью.

Свадьбы никакой не было. Не на что ее было устраивать. Пошли и расписались, — вот тебе и вся свадьба».

Второго октября 1934 года Марина Малич прописалась в квартире Ювачевых.

Сразу после регистрации Хармс вместе с женой поехал в Детское Село, чтобы познакомить ее с тетей. Он очень дорожил мнением Натальи Ивановны. И ему было очень приятно, что она одобрила его выбор.

Хармс настоял на том, чтобы Марина оставила себе девичью фамилию. Он слишком хорошо чувствовал шаткость своего положения и понимал, что в любой момент может последовать новый арест.

«Мне всё равно, — сказал он ей, — но я тебе советую: для тебя будет лучше, если ты оставишь свою девичью фамилию. Сейчас такая жизнь, что если у нас будет общая фамилия, мы потом никому не сумеем доказать, что ты это не я. Мало ли что может случиться! А так у тебя всегда будет оправдание: „Я знала и не хотела брать его фамилию...“ Поэтому для твоей безопасности, для тебя будет спокойнее, если ты останешься Малич...»

Марина Малич была во многом противоположностью Эстер. Она была очень привязана к мужу, участвовала в его розыгрышах и выдумках. Он мог, например, поднять ее ночью, заставить надеть какую-то старую одежду и бегать по комнате за несуществующими крысами. Вот как она вспоминала об этом:

«Однажды ночью, — я уже спала, — Даня разбудил меня и сказал, что мы будем охотиться на крыс.

Крыс в доме никаких не было, но он придумал, что мы будем за ними бегать.

Для этого мы должны были одеться по-особенному. Я уже не помню, что я надела и что надел Даня. Но это была явно не парадная одежда и даже не такая, в какой мы ходим обычно, — что-то такое самое заношенное, оборванное. В этом виде мы должны были гоняться за крысами, которых у нас не было.

Мы уже приготовились к погоне, и всюду искали крыс, но тут, на самой середине игры, к нам кто-то пришел. В дверь страшно барабанили, и нам пришлось открыть.

Мы предстали перед гостями в этом странном виде, очень их удивившем. Куда это они на ночь глядя собрались?! Даня не стал рассказывать, чем мы только что занимались, и сказал, что мы куда-то ходили по хозяйственным делам и потому оделись как можно проще».

Из дневников Ивана Павловича Ювачева мы узнаём, что в конце 1920-х — начале 1930-х годов крысы в квартире действительно были и вся семья, включая Хармса, принимала участие в охоте на них. «Вчера и сегодня война с крысами по

ночам. В моей комнате крыса бегает открыто», — жалуется Иван Павлович 19 августа 1930 года. Но во второй половине 1930-х крыс уже не было — это была чистая игра, фантазия.

При этом для Марины слово мужа было законом. М. Блок, работавшая в Детиздате и познакомившаяся с Хармсом в 1935 году, рассказывала о таком случае: «Однажды с ужасом увидела, что чудесная коса Марины исчезла, волосы скобкой лежат на щеке. В чем дело? „А Даня сказал, что волос может в щи попасть“. Вот так реагировала на шутку. „Даня сказал“ — закон во всем». Блок бывала у них в гостях и так описывала обстановку комнаты, в которой они жили: «Минимум быта. Мало мебели, только необходимое. На стене — какой-то старый морской агрегат, вроде компаса, средневековая мореходная карта. Строгое предостережение на обоях у кроватки, кривая строка: „Клопам вход строго воспрещен!“».

При этом Хармс оставался любимцем женщин. Зачастую Марина, приходя с мужем в гости, становилась свидетелем того, как они буквально облепляли его, обнимали, садились ему на колени. На нее при этом никто не обращал внимания — и она сидела в углу со своей маленькой собачкой по кличке Тряпочка и плакала от обиды.

В сентябре 1934 года Хармс, Введенский и Липавский решили написать сценарий фильма. Но Хармс, наученный неудачным опытом попыток творческого сотрудничества с друзьями, очень быстро передумал: «…Я подумал и решил, что тройственный союз не получится, а потому я ухожу из этого союза».

Глава седьмая
ДИСКУССИЯ О ФОРМАЛИЗМЕ

К 1935 году материальное положение Хармса серьезно ухудшилось. Печататься в детских журналах стало труднее, меньше было выступлений, а значит, и денег. В конце 1934 года он констатирует в дневнике: «Печальное положение мое. Я не знаю, как заработать денег. Мне уже трудно встречаться с друзьями, ибо я слишком беден». А записи начала января следующего года представляют собой прямой сигнал бедствия:

«Вот я постепенно сваливаюсь в помойную яму.

Ко мне растет презрение.

Вот она — гибель.

Не вижу, как подняться.

Боже, как тяжело видеть всюду равнодушие.

Бедная, бедная моя жена!

Боже, что мне уготовано в будущем».

На это накладывается творческий перелом: если в 1933 году более половины написанного Хармсом составляют стихи, то в 1934 году стихов остаются считанные единицы, да и общее количество созданных им в этом году произведений значительно снижается. Самое же главное — стало труднее заставить себя сесть и начать писать. Поэтому в последние дни декабря 1934 года Хармс составляет себе очередные «правила» (такие «правила жизни» он составлял для себя с 1920-х годов), которые были призваны помочь ему упорядочить свой день, более рационально подойти к творчеству и увеличить «производительность». Надо сказать, что Хармс периодически сталкивался в кризисные времена с тем, что ему трудно было даже сесть, чтобы что-то начать писать, — и цитируемые «правила» должны были справиться с тем состоянием, которое Я. С. Друскин обозначал латинским словом *ignavia* — «вялость, лень, бездействие, недостаток энергии»:

«С 1 января 1935 года устанавливается в моей жизни следующее:

1. Ежедневно писать не менее 10 строк стихов и одного водевиля.

2. Вставать отнюдь не позднее полдня. Ложиться отнюдь не позднее 2 ч. ночи (гасить свет).

3. Читать газеты.

4. Отмечать каждый день количество зря проведенных часов».

Упоминание о газетах не случайно: Хармс избегал ранее

всегда читать советские газеты (а по справедливому замечанию доктора Борменталя из булгаковского «Собачьего сердца», других газет в стране не было). Вместе с тем события шли вскачь, убийство Кирова и начавшиеся за этим репрессии требовали быть в курсе происходящего. Это могли дать только газеты. Поэтому Хармс и пытался заставить себя их читать. Что же касается распорядка дня, то Хармс с Мариной Малич ложились всегда поздно — в три-четыре часа ночи, а вставали в час-два дня. Установленный Хармсом для себя график было очень сложно соблюдать... Ну и, конечно, в «Правилах» видны следы хармсовского самобичевания: он очень болезненно переживал собственно безделье, когда таковое случалось.

Январь 1935 года стал началом серьезного охлаждения отношений с Олейниковым. Олейниковский скептицизм, яд его насмешек, язвительность вывели, наконец, Хармса из себя, кроме того, это было связано еще и с тем, что от Николая Макаровича продолжало зависеть во многом материальное благосостояние Хармса (в Детиздате и детских журналах «Чиж» и «Еж»). 9 января он в своей записной книжке пишет: «Противно зависеть от настроения зазнавшегося хама (Олейникова). ‹...› Этот лабазник еще пробует не замечать». Слова «Олейников» и «лабазник» Хармс все же из предосторожности пишет шифром. Однако Хармсу удалось оказаться выше собственного раздражения. 23 января он пишет послание «Олейникову», выдержанное в стилистике классических стихотворных посланий. Высокая лексика, строгий пятистопный ямб, риторические вопросы и восклицания, — трудно представить, чтобы ранее Хармс мог написать подобное стихотворение:

Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник,
О чем задумался? Иль вновь порочишь мир?
Гомер тебе пошляк, и Гёте — глупый грешник,
Тобой осмеян Дант, — лишь Бунин твой кумир.

Твой стих порой смешит, порой тревожит чувство,
Порой печалит слух иль вовсе не смешит,
Он даже злит порой, и мало в нем искусства,
И в бездну мелких дум он сверзиться спешит.

Постой! Вернись назад! Куда холодной думой
Летишь, забыв закон видений встречных толп?
Кого дорогой в грудь пронзил стрелой угрюмой?
Кто враг тебе? Кто друг? И где твой смертный столб?

С точки зрения формы, это стихотворение представляет собой вершину жанра, который сам Хармс обозначил как «У. К. Р.» — то есть «упражнения в классических размерах». Несмотря на то, что сам термин «упражнения» указывает на экспериментальный характер стихотворения, надо учитывать, что для Хармса он был, скорее, формой самооправдания за отход от авангардной поэтики в стихах. Судя по всему, появление «У. К. Р.» в январе 1935 года (первое стихотворение с такой пометой — «Зарождение нового дня» — было написано 16 января) явилось следствием уже упоминавшегося творческого кризиса и попыток найти новые стихотворные формы. Увы, среди хармсовских произведений этого жанра, кроме послания «Олейникову», ничего особенно интересного создано не было.

Судя по всему, конфликт с Олейниковым в конце 1934-го — начале 1935 года возник не только у Хармса, но и у остальных участников бывшего «Клуба малограмотных ученых». В «Разговорах» Липавского приводятся прямые обвинения по адресу Олейникова в том, что создававшаяся компания распалась.

Липавский: «...Главная вина — Н. М. Ее трудно определить. Не в том дело, что он спокойно срывает любое общее начинание, например, словарь. Что внес как законную вещь ложь и, значит, неуважение друг к другу. Он единственный мог стать центром и сплотить всех. Он всегда естественно становился на неуязвимую позицию человека, который всегда сам по себе, даже в разговоре, там же, где появляется ответственность и можно попасть в смешное или неприятное положение, он ускользает». Хармс отметил в Н. М. «необычную озлобленность». «Среди нас, правда, нет хороших людей; но Н. М. обладает каким-то особым разрушительным талантом чувствовать безошибочно, где что непрочно и одним словом делать это всем ясным. Поэтому-то он так нравится всем, интересен, блестящ в обществе».

В стихотворении Хармса были еще строки, рисующие печальную картину распадающегося содружества:

Вот сборище друзей, оставленных судьбою:
Противно каждому другого слушать речь;
Не прыгнуть больше вверх, не стать самим собою,
Насмешкой колкою не скинуть скуки с плеч.

Давно оставлен спор, ненужная беседа
Сама заглохла вдруг, и молча каждый взор
Презреньем полн, копьём летит в соседа,
Сбивая слово с уст. И молкнет разговор.

Эти строки Хармс зачеркнул, очевидно, решив, что не следует путать отношения с Олейниковым и судьбу дружеского кружка.

Шестого мая Хармс смотрел новый советский комедийный фильм А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова», снятый в 1934 году. «Сначала ругался, — записывает он свои ощущения от просмотра, — говоря, что это пошлятина. Но потом даже понравилось. Я люблю сюжет на тему: человек напряженным трудом добивается больших дел».

Сюжет фильма довольно прост, если не сказать примитивен. Выпускники школы Петр Виноградов, Сеня Кауфман и Котя Охотников отправляются из далекого города в Москву, при этом приятели обещают не забывать родной город и друзей. Петр с грустью прощается с любимой девушкой Валей, мечтающей поступить в Московскую консерваторию. Приехав в столицу, друзья поступают работать на автозавод и устраиваются в вечерний вуз.

Петр Виноградов становится изобретателем. Он предлагает различные технические идеи и решения, которые находят поддержку у начальства. Он становится известным человеком. Однако нахлынувшая слава вкупе с московской столичной суетой служит ему недобрую службу. Будучи неплохим человеком, испытания славой и соблазнами он не выдерживает. Петр теряет чувство реальности — берется за несколько дел сразу, при этом ухаживая одновременно за двумя девушками, попадая при этом в разные смешные ситуации. Конечно, рано или поздно наступает кризис, который благополучно преодолевается; фильм завершается счастливым концом.

Почему Хармс воспринял фильм как пошлятину? Ответ на этот вопрос частично дает появившаяся 29 августа 1935 года в немецком журнале «Вельтбюне» статья Луиса Фишера, который бил тревогу по поводу нарастания реакционных тенденций в сексуальной идеологии в Советском Союзе. Надо заметить, что журнал был коммунистический, следовательно, помещение подобной статьи означало прямой вызов советским властям. Автор прямо заявлял, что в переполненных городских квартирах молодежь не находит места для любовной жизни, что девушкам внушается, что аборт вреден, опасен и нежелателен, гораздо лучше иметь детей. «Фильм „Частная жизнь Петра Виноградова“ представляет собой пропаганду добропорядочного заключения брака, — писал Фишер, — это фильм, который нашел бы отклик в консервативных кругах некоторых консервативных государств».

То есть речь шла о том, что фильм выступал в качестве орудия пропаганды классической семьи — против свободы любви. Кроме того, разумеется, пошлятиной мог показаться Хармсу и сам

сюжет. В связи с этим его замечание относительно «больших дел», которых человек добивается «напряженным трудом», не может восприниматься иначе чем ироничное. Подобные иронические записи периодически встречаются в дневнике Хармса. Вот, например, характерная запись от 7 августа 1937 года:

«Жизнь это море, судьба это ветер, а человек это корабль. И как хороший рулевой может использовать противный ветер и даже идти против ветра, не меняя курса, так и умный человек может использовать удары судьбы и с каждым ударом приближаться к своей цели.

Пример: Человек хотел стать оратором, а судьба отрезала ему язык, и человек онемел. Но он не сдался, а научился показывать дощечки с фразами, написанными большими буквами, и при этом, где нужно, рычать, а, где нужно, подвывать, и этим воздействовать на слушателей еще более, чем это можно было сделать обыкновенной речью».

Нетрудно себе представить, какая горькая ирония стоит за этими словами Хармса, которого почти так же лишили возможности осуществить себя в реальном литературном процессе.

Пятого мая Хармс начал писать новое стихотворное послание. В черновике оно было озаглавлено «Послание к Николаю». Этому стихотворению суждено было стать одним из самых известных при жизни Хармса и одновременно — одним из самых загадочных для исследователей.

Черновой вариант стихотворения был завершен в тот же день, 5 мая. К кому оно было обращено, мы, строго говоря, точно не знаем. Среди окружения Хармса оставалось два человека по имени Николай: Олейников и Заболоцкий. Кому из них Хармс обращал послание — неизвестно, но на 99 процентов это был Олейников. С Заболоцким не было формального разрыва, он просто все меньше и меньше общался со своими бывшими друзьями по ОБЭРИУ, и в конце концов это общение свелось к нулю. А личность Олейникова особенно занимала Хармса в 1935 году, поскольку кризис в отношениях с ним перешел в критическую стадию.

У Хармса не было столь резких противоречий с Олейниковым, как у некоторых других обэриутов, и отношения с ним он никогда не разрывал. Интересный штрих: чуть ниже мы увидим, что летом 1935 года в реестре долгов Хармс запишет 5 рублей, взятых у Олейникова, но долгов Заболоцкому там не будет — не потому, что Заболоцкий был жаден и не давал взаймы, просто отношений с ним уже практически не было.

Наконец, очевидно, прав и И. П. Смирнов, обративший

внимание на то, что в тексте «Послания к Николаю» фактически присутствует анаграмма фамилии «Олейников» — в обращении «Ей, Николай!». Это, в частности, объясняет и странное написание междометия «эй» как «ей» («ОлЕЙников).

Через некоторое время Хармс возвращается к черновику и правит его, меняя, в частности, везде имя «Николай» на «Казимир». В названии также исчез предлог «к», и оно стало выглядеть так: «Послание Казимиру». Дата, как ни странно, остается прежней — 5 мая 1935 года.

Эти изменения объясняются весьма просто. 15 мая скончался Казимир Малевич, с которым Хармса связывали давние человеческие и творческие отношения (вспомним, например, дарственную надпись Малевича Хармсу на книге «Бог не скинут»). Узнав об этом, Хармс решает написать стихотворение на его смерть, но у него это не получилось: не было вдохновения, а время поджимало. Тогда Хармс решил использовать уже имеющийся текст: он взял только что переписанный беловой автограф «Послания к Николаю» и внес небольшие исправления, прежде всего изменив имя адресата с «Николай» на «Казимир». При этом он забыл изменить стоящую в прежнем варианте текста дату, что и породило несуразицу: получилось, что стихотворение-отклик на смерть Малевича было датировано 5 мая — то есть за десять дней до его кончины.

Смерть Малевича стала очень значительным событием в культурной жизни Москвы и особенно — Ленинграда. Он умер у себя дома после длительной болезни в присутствии матери, жены и дочери. Ленсовет принял решение, взять на себя расходы по его похоронам: семье это было бы уже не под силу — последние годы великий художник жил практически в нищете. Русский музей заключил соглашение с семьей художника, по которому в обмен на пенсию его матери, жене и дочери музей получил почти все полотна из мастерской Малевича.

Марина Малич вспоминает об этих днях так:

«С Казимиром Малевичем я познакомилась, когда он уже умирал. Я виделась с ним, по-моему, всего один раз, мы ходили с Даней.

Но до этого Даня позвал меня на его выставку. Он сказал, что я непременно должна посмотреть его лучшую работу. Она до сих стоит у меня перед глазами: черный круг в белом квадрате, но я все же не берусь в точности описать ее. Все только и говорили об этой картине. И мы пошли с Даней на выставку и видели эту знаменитую картину.

А во второй раз я увидела Малевича уже после его смерти. Я была с Даней на похоронах.

Собралось много народу. Гроб был очень странный, сделанный специально по рисунку, который дал Даня и, кажется, Введенский.

На панихиде, в комнате Даня встал в голове и прочел над гробом свои стихи. Стихи были очень аристократические, тонкие ‹…›.

Он читал эти стихи с какой-то особенной силой, с напором. Стихи произвели на всех громадное впечатление. У всех мурашки бегали по коже. И почти все, кто слушал, плакали.

Данины стихи всё покрыли, выразили печаль всех. Я считаю, что это был самый высокий и красивый жест, какой он мог себе позволить. Он же очень ценил Малевича».

Это описание Марины Малич тоже требует корректировки. Она познакомилась с Хармсом, судя по всему, в конце лета — начале осени 1934 года. Картины Малевича выставлялись, начиная с этого времени и до его смерти, только один раз — на открывшейся 24 апреля 1935 года в Государственном Русском музее «Первой выставке ленинградских художников». Но на этой выставке демонстрировались только пять его портретов 1933—1934 годов, написанных в неореалистической манере; «Черного круга», которым восхищалась жена Хармса, там не было. Вообще, представляется нереальным, чтобы в середине 1930-х годов в каком-то из ленинградских выставочных залов демонстрировалось какое-либо из супрематических полотен Малевича. Возможно, речь идет о какой-то домашней выставке, на которой она была вместе с Хармсом, либо об аберрации памяти мемуаристки.

Об обстоятельствах прощания с Малевичем и о его похоронах у нас имеется чрезвычайно ценное свидетельство очевидца — письма Марии Валентиновны Туфановой ее мужу Александру Туфанову. После того как Туфанов в мае 1933 года досрочно освободился из лагеря, он выбрал в качестве места ссылки город Орел, бывший тогда в составе Курской области. Его жена продолжала жить в Ленинграде, и между супругами шла интенсивная переписка. В ее письме от 20 мая 1935 года содержится подробное описание того, как она стала свидетельницей гражданской панихиды на квартире Малевича на улице Союза связи (бывшей и нынешней Почтамтской), которая состоялась 17 мая:

«Мы пошли на квартиру Малевича. Пришли к дверям, я жду, еще там кто-то идет по лестнице, подходят и говорят: не заперто, входите. Там встретила прислуга нас. Тот полон зал, где мы с тобой были и пили чай. Посреди зала стоит „супрематический гроб“, и, поверить трудно, в нем лежит Малевич, кругом цветы и

ленты, и его портрет, около гроба сидит, едва жива, старушка-мать, уж очень старая, седая, сидит и плачет. А жены не видно, она в кабинете, с ней дурно. Без слез я не могу писать. На стенах кругом развешаны его картины. Там были все художники и, между прочим, Дан‹иил› [Хармс][22], стоял немного впереди меня; я думала, что ошибаюсь, но когда я подошла ко гробу, около него лежал листок бумаги со стихотворением [Хармса] „На смерть Малевича“. Прочитала, он пишет так же, как и раньше писал. Весь вечер лились звуки музыки — рояль — была гражданская панихида.

Малевич лежит худой и бледный, с длинной черной бородой и в длинной белой подпоясанной рубашке русской до колен и в черных, из плотного и толстого сатина, брюках. Гроб не покрыт ничем. По обе стороны у гроба, должно быть, по польскому обычаю, стоят тарелки, полные цветочных головок».

А в письме от 22 мая М. В. Туфанова рассказывает мужу уже о том, как происходила гражданская панихида 18 мая в Доме художника на улице Герцена. И снова упоминает Хармса:

«Из присутствующих на переднем плане был Дан‹иил› [Хармс], он же, главным образом, принимал участие в похоронах ‹…›. …[Хармс] и др‹угие› художники заколотили в гроб (так! — *А. К.*) и вынесли с венками и цветами супрематиста на своих плечах, поставили на автомобиль…»

Тело художника находилось в супрематическом гробу, как он сам завещал. Проект был выполнен Николаем Суетиным. По замыслу Суетина, на крышке гроба должны были размещаться квадрат, круг и крест (крест, правда, согласуясь с советской символикой, делать не стали, хотя он у Малевича назывался «пересечением двух плоскостей»). К описанным М. В. Туфановой белой рубахе и черным брюкам следует добавить еще и красные туфли — в результате на покойном оказалась одежда основных супрематических цветов.

В Доме художника были вывешены 20 полотен Малевича. В записной книжке Хармса упомянуты 12 из них.

Церемония прощания была грандиозной. Вынесенный из Дома художника гроб поставили на автомобиль. Траурная процессия с сопровождением проехала по всему Невскому проспекту — люди останавливались, спрашивали, кого так торжественно хоронят. Пожалуй, со смерти Кирова в Ленинграде не видели столь грандиозных похорон. Затем приехали на Октябрьский (Московский) вокзал. К поезду, следовавшему в Москву, прицепили специальный товарный вагон, в который и погрузили гроб. Большое количество людей поехало прощаться и на вокзал, а родные и представители Союза художников поехали

в том же поезде, в обычном вагоне. В Москве 19 мая состоялась кремация. Урна с прахом, как завещал Малевич, была захоронена недалеко от дуба в селе Немчиновка (Одинцовский район Московской области), где у родственников каждое лето отдыхал Малевич, а на месте погребения поставлен белый деревянный куб с черным квадратом, также выполненный по проекту Николая Суетина.

М. В. Туфанова упоминает «листок бумаги», положенный рядом с гробом, на котором был беловой автограф хармсовского стихотворения, которое уже называлось иначе, чем в исправленном черновом: «На смерть Казимира Малевича». М. В. Туфанова, приводя название по памяти, видимо, забыла упомянуть, что в названии присутствовало еще и имя художника.

Таким образом, стихотворение между 15 и 17 мая было переписано набело и при этом название снова изменилось. До нас дошел один из беловых автографов, который был подарен Хармсом Н. И. Харджиеву (впоследствии Харджиев уверял, что был свидетелем процесса перепосвящения стихотворения). Оно озаглавлено «На смерть Казимира Малевича», и под ним стоит дата — 15 мая.

Туфанов, сам хорошо знавший Малевича еще по 1920-м годам, был потрясен известием о смерти художника. 25 мая 1935 года он благодарит жену за подробное описание гражданской панихиды и прощания. Чуть ранее он успел послать ей свои стихи, написанные после получения скорбного сообщения, которые так и назывались: «На смерть художника Малевича»:

И жил он в долине лазурной,
Встречая час золотой;
Века измеряя (до урны!),
При солнце цвел красотой.

На радуги мир разлагая,
Хотел бесполезным быть;
И, формой отцветшей играя,
Он ей говорил: не быть.

И даже с фарфора без цели
Весь мир у него играл;
По кругу при влажной метели
Он в радуге образ искал.

О, милые чайки залива!
Вот жизни растаял дым,

Поете причет над ивой,
Над пеплом, чтоб стал голубым;

Чтоб криком своим журавлиным
Природа звала к звездам
Мечту об отлете — клином
Скитаться в пространствах всегда.

«Эти дни в памяти проплывают его (Малевича. — *А. К.*) беседы со мной, — писал Туфанов жене. — Помнишь, я говорил тебе его слова, произнесенные с польским акцентом: „начать новую жизнь“? В конце стихотворения я коснулся его неосуществленной мечты. В первой части отразил три признака красоты (по Канту) ‹…›.

Не забывай, что писатель теперь объявлен „инженером человеческих душ“ (Сталин). И, напр‹имер›, Х‹армса› и т. п. „инженерить“ долго не допустят. ‹…›

Малевич за эти годы несомненно переживал глубокую трагедию одиночества; вероятно, только в семье и имел поддержку. Сидел, вероятно, в своем кресле и мечтал, как в 1930—31 г., изредка совершая прогулку по пр. 25 Октября.

Проводы были обставлены культурно. Супрематический гроб — лучше и придумать было нельзя по отношению к его телесной оболочке. А само искусство не похоронить и не сжечь ни в каком гробу.

Все мы живем и всегда отгоняем от себя мысль об утратах. А лучше было бы „на всякий случай“ быть Кассандрой, в преддверии одного плохого и, подобно Д. И. (Хармсу. — *А. К.*), выполнять желания. Помню, как Малевич душу отводил в беседе со мной и закончил: „Вот так и отметьте“… Как будто предчувствовал, что умрет раньше. Кремацию, вероятно, он сам завещал. Тоже признак подавленности и безнадежности. Лучше было бы в духе пантеизма Тютчева слиться со всей природой на Волковом кладбище».

«Инженерами человеческих душ» Сталин назвал писателей 26 октября 1932 года, когда он встречался с избранными из них на московской квартире Горького. Это выражение был подхвачено в прессе, а на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году его процитировал во вступительной речи Жданов. Туфанов упоминает это высказывание в высшей степени иронично, но и с оттенком грусти — понятно, что слова Сталина означают понимание степени влияния писателей на умы и души людей, а значит — и повышенное внимание партии именно к

писателям. При таких условиях, конечно, трудно было предполагать, что Хармса с его «взрослым» творчеством когда-либо допустят «инженерить» (то есть — в печать). К упомянутым после имени Хармса «т. п.» Туфанов вполне мог отнести и себя, по крайней мере, свои стихи заумного периода.

Впрочем, приведенные стихи Туфанова на смерть Малевича уже вполне традиционны и говорят о серьезном изменении его творческой манеры. А вот что касается стихотворения Хармса «На смерть Казимира Малевича», то М. В. Туфанова не совсем права, утверждая, что Хармс пишет, «как и раньше писал». Стихотворение это — одна из вершин хармсовской поэзии — сочетает в себе как элементы, свойственные раннему периоду его творчества, так и принципиально новые:

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе — Казимир.
Ты глядишь как меркнет солнце спасения твоего.
От красоты якобы растерзаны горы земли твоей.
Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха жизнь твоя и желание твое — жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе — чернильница слов твоих.
Трр — желание твоё.
Агалтон — тощая память твоя.
Ей Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твое трр.
Ей Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей пе.
Восемь лет прощёлкало в ушах у тебя,
Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
Десять раз протекла река пред тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего трр и пе.
«Вот штука-то», — говоришь ты и память твоя Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего;
Исчезает память твоя и желание твое трр.

Бросаются в глаза заумные вкрапления в текст. Но что это за «трр» и «пе»? В хармсовских текстах они встречаются в стихотворении 1930 года «Вечерняя песнь к имянем моим

существующей», в период увлечения поэта египетской мифологией и историей, и имеющим посвящение в виде значка — , то есть горизонтально положенного окна — монограммы, обозначающей имя «Ester». Вот фрагменты этого стихотворения:

дочь дочери дочерей дочери Пе
дото яблоко тобой откусив тю
соблазняя Адама горы дото тобою любимая дочь дочерей Пе.
мать мира и мир и дитя мира су
открой духа зерна глаз
открой берегов не обернутся головой тю
открой лиственнице со престолов упадших тень
открой Ангелами поющих птиц
открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров
низзовущих тебя призывающих тебя
любящих тебя
и в жизни жёлтое находящих тю.
‹…›
Начало и Власть поместятся в плече твоём
Начало и Власть поместятся во лбу твоём
Начало и Власть поместятся в ступне твоей
но не взять тебе в руку огонь и стрелу
но не взять тебе в руку огонь и стрелу
дото лестница головы твоей
дочь дочери дочерей дочери Пе.

о фы лилия глаз моих
Фе чернильница щёк моих
трр ухо волос моих
радости перо отражения свет вещей моих
ключ праха и гордости текущей лонь
молчанию прибежим люди страны моей
дото миг число высота и движения конь.

Легко видеть, что Хармс в 1935 году продолжает развивать линию своих верлибров. Более того — генетическая связь двух стихотворений определяется по целому ряду признаков. Это не только заумные включения, но и характерное для мифологических текстов уподобление тела человека всему мирозданию (при этом само это тело «увеличивается» до масштабов, сопоставимых с самой землей, а части его — элементам земного ландшафта), специфические инверсии

риторических фигур и т. п. Можно показать, как интерес к египетским текстам, в частности — к гимнам, оказал влияние на эти хармсовские верлибры. Вот, к примеру, гимн Осирису времени Нового царства со стелы «Распорядителя говяд Амона»:

Девятка богов возрадовалась:
«Вот идёт Хор, сын Осириса,
Твёрдым сердцем, провогласный,
Сын Исиды, наследник Осириса».
Собрался для него суд истины,
Девятка богов и вседержатель сам (Ра. — *Прим. пер.*).
Владыки истины, соединившиеся там,
Отражающие неправду,
Сели в зале Геба, чтобы вернуть сан владыке его.
Найден был Хор правописным,
И отдан ему сан отца его. ‹…›
Зло исчезло, и мерзость удалилась,
Земля спокойна под владыкой своим.
Утверждена правда для владыки своего,
Обращен тыл ко лжи.
Радуйся, Уннефер! Сын Исиды взял корону,
Присужден ему сан отца его в зале Геба
Ра изрек, и Тот записал,
И суд промолчал (то есть согласился. — *Прим. пер.*).
Повелел тебе отец твой Геб,
И сделано, как он приказал[23].

Наименования египетских богов выполняют функцию, весьма сходную в русском тексте с заумью, которая присутствует в хармсовских стихотворениях начиная с середины 1920-х годов. Одновременно заумные элементы текста заставляют вспомнить хлебниковское «управление» смыслом с помощью первой буквы слова: Хлебников писал, что именно первая буква слова во многом определяет его значение. Но в стихотворении на смерть Малевича появляется тема пресеченной памяти, поддерживаемая метафорой памяти как чернильницы. Река, которая протекла десять раз и исчерпала себя, становится аналогом знаменитой державинской «реки времен»:

Река времен в своем теченьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается

Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

«Чернильница памяти» исчерпывается так же, как и река времени. Смерть понимается Хармсом как прекращение памяти. Не случайно и упоминание восьми лет — простое вычитание из 1935-го дает нам 1927 год — то есть год создания ОБЭРИУ, в которое чуть было не вошел Малевич...

С чисто стиховой точки зрения к стихотворению на смерть Малевича примыкают еще два хармсовских верлибра 1935 года — это «Страшная смерть» (апрель) и одна из хармсовских стихотворных молитв — «Господи, пробуди в душе моей пламень Твой...» (13 мая). Последнее стихотворение — одна из самых «традиционных» молитв Хармса — в ней нет обращений к придуманным им самим «божествам», нет пародийных или снижающих элементов:

Господи, пробуди в душе моей пламень Твой.
Освети меня Господи солнцем Твоим.
Золотистый песок разбросай у ног Моих
Чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему
Награди меня Господи Словом Твоим
Чтобы гремело оно, восхваляя чертог Твой.
Поверни Господи колею живота Моего
Чтобы двинулся паровоз могущества Моего
Отпусти Господи тормоза вдохновения Моего.
Успокой меня Господи
И напои сердце мое источником дивных слов Твоих.

Эта молитва была написана Хармсом на Марсовом поле, и ее отличительная черта — написание с заглавных букв местоимений, относящихся не только к Богу, но и к себе самому. Причем местоимение «я» Хармс пишет о себе со строчной буквы, речь идет только о притяжательных местоимениях («мой», «твой»). Достаточно чуть внимательнее приглядеться к стихотворению, чтобы увидеть, что за исключением короткой предпоследней строки все остальные заканчиваются только на эти местоимения, относящиеся либо к Богу («Твой», «Твоих», «Твоим»), либо к самому автору («Моих», «Моего»). По старой европейской поэтической традиции имя Всевышнего могло рифмоваться только с ним же самим. Получается, что в акте творчества поэт оказывается равновеликим Богу — так в

творчестве Хармса в середине 1930-х годов неожиданно проявляется давняя символистская концепция богоравного поэта-теурга.

В 1935 году Хармс продолжает эксперименты с графикой и с собственными псевдонимами. С начала мая этого года он прекращает использование фиты — буквы, которая ранее появлялась в его черновиках. Конечно, об использовании всей системы старой орфографии речи не было, это были определенные графические маньеризмы: то появлялась фита, то ять… Теперь же Хармс окончательно от этого отказывается. Что же касается псевдонимов, то начиная с января под текстами в рукописях он ставит «Д. Х.» или «Даниил Хармс». Трансформации начинаются в мае: под стихотворением «На смерть Казимира Малевича» и под детской «Сказкой» стоит «Даниил Хармс — Шардам», а под приведенной выше стихотворной молитвой — «Даниил Шардам». Безусловно, это была суеверная попытка с помощью изменения псевдонима изменить и характер своей жизни. Хармса не остановило даже написанное год назад стихотворение Олейникова «Перемена фамилии», в котором описана аналогичная попытка героя изменить свою судьбу — правда, с помощью перемены фамилии, а не псевдонима:

Козловым я был Александром,
А больше им быть не хочу!
Зовите Орловым Никандром,
За это я деньги плачу.

Быть может, с фамилией новой
Судьба моя станет иной
И жизнь потечет по-иному,
Когда я вернуся домой.

Однако оказалось, что смена фамилии повлекла за собой изменение «я» персонажа, он с ужасом обнаруживает, что с новой фамилией приобрел чужую судьбу. Начинается раздвоение личности, которое неотвратимо ведет его в могилу:

Меня окружали привычные вещи,
И все их значения были зловещи.
Тоска мое сердце сжимала,
И мне же моя же нога угрожала.

Я шутки шутил! Оказалось,
Нельзя было этим шутить.

Сознанье мое разрывалось,
И мне не хотелося жить.

Я черного яду купил в магазине,
В карман положил пузырек.
Я вышел оттуда шатаясь,
Ко лбу прижимая платок.

С последним коротким сигналом
Пробьет мой двенадцатый час.
Орлова не стало. Козлова не стало.
Друзья, помолитесь за нас!

Венцом этих попыток изменения псевдонима стал «Цирк Шардам» — детская пьеса, написанная Хармсом летом 1935 года для театра марионеток Л. В. Шапориной при Союзе писателей, который был создан в начале года и просуществовал чуть больше года. На сохранившемся машинописном экземпляре пьесы имеется помета Шапориной: «Пьеса сдана в окончательном виде (но без заключительной песни) 8 августа. Начали репетиции 5 августа 35 г.». Премьера пьесы состоялась в октябре 1935 года.

«Цирк Шардам», в заглавие которого Хармс включил собственный новый псевдоним, представлял собой типичную комедию положений. Излюбленный хармсовский персонаж Вертунов, фигурировавший еще в «Комедии города Петербурга» (там он именовался «Комсамолец Вертунов»), пристает к директору кукольного цирка с просьбой разрешить ему выступить. Директор его гонит, но Вертунов постоянно появляется во время спектакля, мешая актерам и создавая нелепые ситуации. Директор пытается от него всячески избавиться, даже с помощью силача, который ударяет Вертунова по голове, чтобы тот провалился под сцену, однако Вертунову все равно удается выбраться.

Кульминацией пьесы становится подготовка к выступлению дрессировщицы Матильды Дердидас с дрессированной акулой. Вертунов разбивает огромный аквариум с водой, в результате чего вода заливает всю сцену и цирк (действие с этого момента происходит под водой), а затем случайно открывает клетку с акулой, которая выплывает из нее. Все ждут трагической развязки, но Вертунову удается прочистить дырку в полу, в которую и уходит вода. Его тут же проглатывает акула, но воды уже нет и хищница подыхает. Ее брюхо взрезают, и Вертунов выходит на свободу. Директор цирка благодарит его как

спасителя и принимает в труппу.

В пьесу Хармс ввел множество узнаваемых элементов из своих «взрослых» произведений. Разумеется, делалось это не для узнавания, очень мало кто в Ленинграде читал серьезные произведения Хармса или слышал их в его исполнении. Это была своего рода игра — попытка ввести в пьесу, которая должна была официально ставиться, а значит, и проходить цензуру, что-то из неподцензурных произведений. Не случайно, например, само имя Вертунова, и не случайно этот самый Вертунов, неуклюже пытаясь изобразить «полет мухи», семенит по сцене и приговаривает: «тюк, тюк, тюк, тюк!» (отсылка к сценке «Тюк!»). Так же не случайно в одной из сцен в воде плывущий жонглер начинает говорить на настоящем заумном языке:

Бэ бэ бэ бэ бэ
Сяу сяу
Крю крю крю
Тяу тяу тяу
Прим прим прим
Дыр дыр дыр
Буль буль буль

«Дыр», конечно, опознавался как отсылка к знаменитому «Дыр бул щыл» А. Крученых.

А с деньгами весь 1935 год была беда.

В этом году у Хармса вышло всего шесть произведений в «Чиже» (включая перепечатку «Миллиона») и только одно — в «Еже», при этом ни в 1935-м, ни в следующем году не выходили отдельные издания его детских произведений. Разумеется, это сильно сказывалось на благосостоянии его и жены (Марина Малич не работала). Особых перспектив Хармс не видел, а чувство ответственности за семью у него было очень велико. В результате он постепенно проникался пессимистическими, а порой даже паническими настроениями, отразившимися в дневниках и записных книжках.

Летом он составляет печальный реестр своих долгов:

«Маршаку — 150
Шварцу — 100
Касса взаимопомощи — 200
Иле — 100 900 р.
8.
Лизе — 30
Москва — 300 р.

Габбе — 15
[Эйбушинц — 3 р. 50 к.
Елизавете Алексеевне — 1 р.
Эстер — 11 200
Портному — 20
Трепову — 40]
Няне — 15
Папе — 10, 50 100 р.
[Гернет — 3 р.
Липавским — 2 р.]
Гомец — 130 руб.
Шварцам Невски‹м› — 30 руб.
Бобе — 50 руб.
Олейникову — 5 руб».

Под «Шварцами Невскими» понимались адвокат и чтец Антон Исаакович Шварц и его жена Наталья Борисовна Шанько — в отличие от «Шварцев Литейных», Евгения Львовича и его жены Екатерины Ивановны. Как ни считать (какие-то долги Хармс вычеркнул, видимо, как возвращенные — они взяты в квадратные скобки), а долги поэта превышали тысячу рублей. Рядом в записной книжке — перечень близлежащих необходимых расходов: «Камин. Книжн. Полка. Лампу, керосин. Письменный стол. Исправить спиртовку. 2 одеяла. Кастрюлю. Марине туфли. Сковородку. Марине платье. Перевезти вещи».

Денежный кризис вынуждал искать возможности для займов. 3 сентября Хармс обращается в Ленинградское отделение Литературного фонда с заявлением с просьбой о выдаче ссуды. Ссуда ему была выдана в размере 150 рублей со сроком погашения 15 декабря 1935 года. Однако выплатить взятые деньги Хармсу так и не удалось — в дальнейшем ему еще не раз приходилось обращаться в Литфонд с просьбой о продлении ссуды и о выдаче новых.

В семейной жизни вторая половина 1935 года ознаменовалась подъемом. Отношения между супругами снова были хорошие. Хармс посвящал любимой жене шуточные стихи и рассказы, называя ее ласковым домашним прозвищем «Фефюля». Именно во второй половине 1935 года — начале 1936-го было создано наибольшее количество таких «домашних» произведений. 19 августа были написаны первое и второе «Послания к Марине», соединяющие домашнюю камерность с более ранними хармсовскими опытами в жанре послания. «Меня он называл Фефюлькой, — вспоминала Марина Малич более чем через 60 лет. — Наверное, за малый рост. Он писал стихи о Фефюльке и

несомненно мне их читал, но у меня сейчас такое впечатление, что я их раньше не слышала и читаю впервые. Должно быть, я их просто забыла за давностью лет».

Вот «Первое послание к Марине», написанное 19 августа 1935 года:

За то, что ты молчишь, не буду
Тебя любить, мой милый друг,
И, разлюбив тебя, забуду
И никогда не вспомню вдруг.
Молчаньем, злостью иль обманом
Любовный кубок пролился,
И молчаливым талисманом
Его наполнить вновь нельзя.
Произнеси хотя бы слово,
Хотя бы самый краткий звук,
И вмиг любовь зажжется снова
Еще сильней к тебе, мой друг.

В нем видны все черты «упражнений в классическом размере» (УКР), которыми Хармс стал увлекаться после ссылки. Под целой серией стихотворений такого типа в его черновиках стоят пометы «плохо», «плохо, а потому брошено» и т. п. Но это стихотворение, как и следующее, спасает авторский юмор. В отличие от большинства УКР здесь лексика и стилистика первой половины XIX века являются не целью, а ироническим приемом. Хармс старательно нагнетает поэтические штампы («любовный кубок», «любовь зажжется»), формируя «возвышенный» стиль послания, предмет которого столь явно входит в противоречие с этим стилем (просьба к жене не сидеть молча). В тот же день, 19 августа, Хармс сочинил «Второе послание к Марине» в схожей тональности, а вскоре после этого для Марины Малич была написана и «Хорошая песенка про Фефюлю» — уже откровенно комичная, с вкраплениями заумных элементов:

1.
Хоть ростом ты и не высока
Зато изящна как осока.

Припев:
Эх, рямонт, рямонт, рямонт!
Первакукин и кинéб!

2.

Твой лик бровями оторочен.
Но ты для нас казиста очень.

Припев:
Эх, рямонт, рямонт, рямонт!
Первакукин и кине́б! ‹…›

В конце 1935 года или начале 1936-го Хармс написал и прозаическую шутку «Однажды Марина сказал мне…», в которой изобразил неких мифических существ, якобы знакомых Марины — Шарика, Синдерюшкина и Мишу, которые «живут обыкновенно у нас в печке». Рассказ изобилует парадоксами, смешением пространственных координат и пропорций. Больше уже Хармс никогда не напишет столько шуточных произведений Марине, как в этот промежуток — от августа 1935 года до начала 1936-го.

Одно из самых последних зафиксированных впечатлений Хармса в 1935 году — музыкальное. Трудно точно установить, что стало толчком к его попытке сопоставить баховские «Страсти по Иоанну» с его же «Страстями по Матфею». Исполнения этих произведений оркестрами в СССР в то время были единичны; о чуть ли не единственном исполнении в Ленинграде «Страстей по Матфею» вспоминала Марина Малич:

«Уже, наверное, не в первый и не во второй год моего замужества Даня как-то сказал мне:

— Я сейчас бегу, мне некогда, я собрал немного денег, чтобы купить нам билеты, — послезавтра большой концерт, в котором будут исполняться „Страсти по Матфею“ Баха.

Потом он мне сказал, что их исполнение не хотели разрешать ни в театре, ни в филармонии, и его с трудом добились.

— Это совершенно потрясающая вещь. Смерть Христа. И она у нас запрещена. Так что ее не исполняют. Но разрешили всего один раз на Пасху.

Он еще говорил, что в этой музыке Баха большие детские хоры.

— Но единственное, что запретили, это чтобы участвовали дети.

Я до этого никогда не слышала Баха и, конечно, не так хорошо понимала музыку, как Даня. А он всё повторял:

— Ты увидишь, — это потрясающе!

Я думаю, что это было на второй или третий день Пасхи. Когда мы вошли в зал, он уже был переполнен. Сесть было нельзя, негде, и мы стояли.

Люди от духоты и переживаний теряли сознание, и их выносили из зала. Мы стояли, прижатые другими, у самой стены, далеко от сцены. Ажиотаж был небывалый, потому что все знали, что исполняется единственный раз и никогда не повторится.

Даня подготовил меня, всё мне объяснил, и я слушала очень внимательно. А он всё смотрел на меня: какое производит на меня впечатление?

Это было что-то невероятное. Мурашки бегали по телу. Люди сидели со сцепленными пальцами, сжавшись, плакали. И я тоже утирала слезы. Ничего подобного ни до, ни после этого я не испытывала.

Мы стояли часа три, пока длился концерт. И когда шли домой, я плакала, а Даня всё смотрел на меня и спрашивал:

— Тебе понравилось? Правда?

Я честно говорила, что ничего лучше в жизни не слышала. И он сказал:

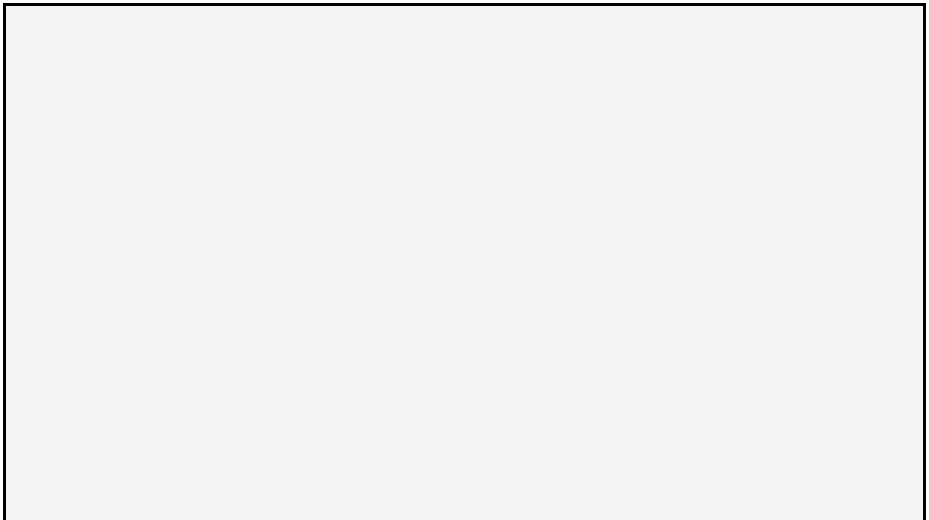
— Я рад, что ты поняла глубину этой вещи. Теперь можешь отдохнуть на более легких вещах.

И потом добавил:

— Я, по правде сказать, немножко побаивался, что ты не всё поймешь. Это вещь замечательная, уникальная.

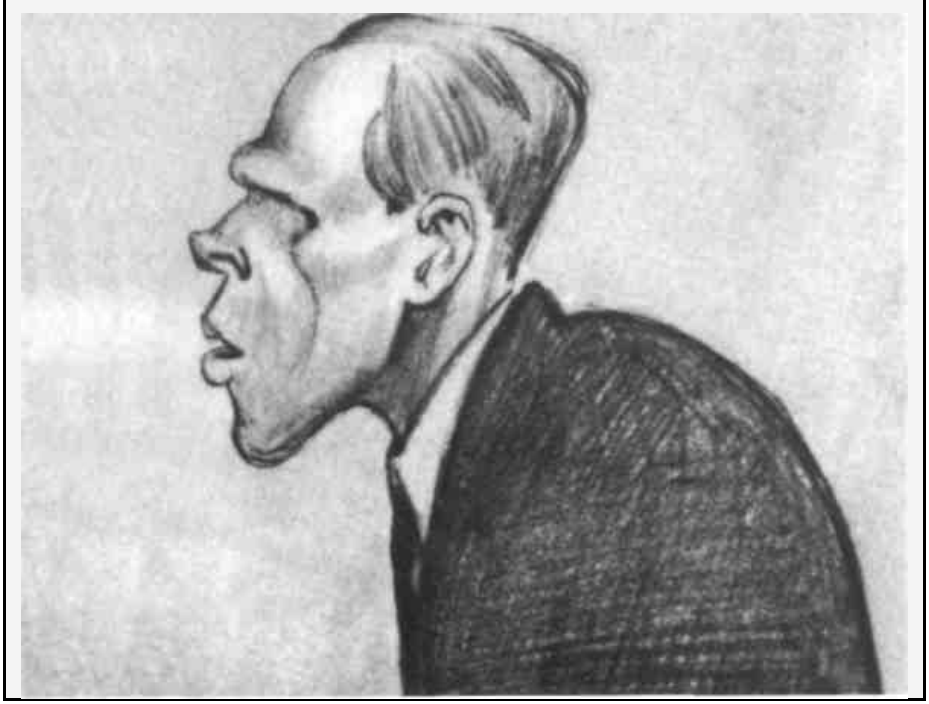
Он был очень верующим, гораздо больше, чем я себе представляла».

В сопоставлении «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею» Хармс отдавал решительное предпочтение последнему произведению: при всех достоинствах «Страстей по Иоанну» он видел в них «однообразную смену речитативов и хоралов». Хотя Бах, конечно, с юности оставался самым любимым его композитором.



Даниил Хармс на балконе Дома книги. *Фото Г. Левина. Середина 1930-х гг.*

Хармс и Татьяна Глебова позируют для домашнего фильма «Неравный брак». *Фото П. Моккиевского. Начало 1930-х гг.*



Шарж Н. Заболоцкого на Д. Хармса

Н. Олейников и А. Введенский. *Ленинград, начало 1930-х гг.*

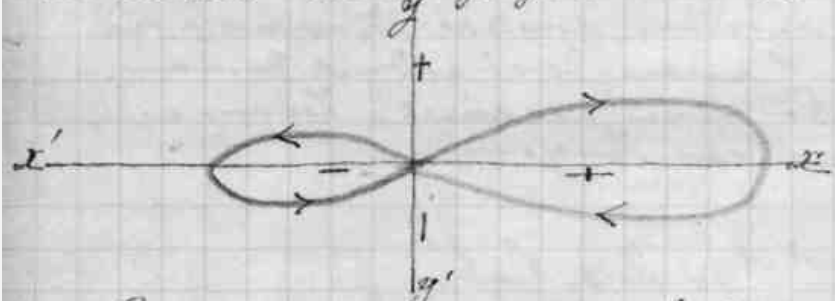
Д. Хармс. *Начало 1930-х гг*

Портретные зарисовки Д. Хармса. *1933 г.*

Шарж на А. Введенского. *1930-е гг.*

Даль на воде и открытой, конденсатом и нарисованной.

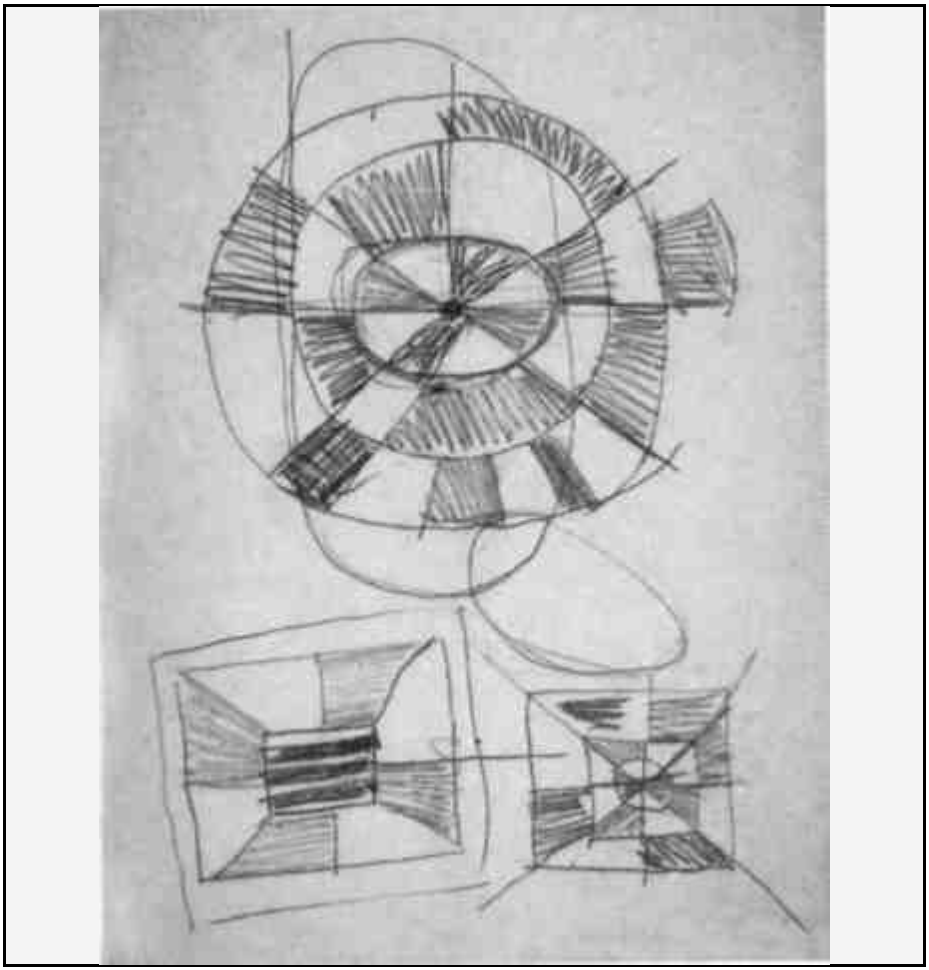
♃ 12/25 Янв. 1933. Сн.
Обедал у Ц. Спал Ц. и много
говорил. Тепло. Мороз — 4° R.
Ночью небольшой снег и открытая гонка
Зелено. У Дани ещё до утра
много народу, пили, ели, видел
кинематограф, радио ... справил
Нов. Б-ство и абсолютно.
Я много спал, мне бы дома ...



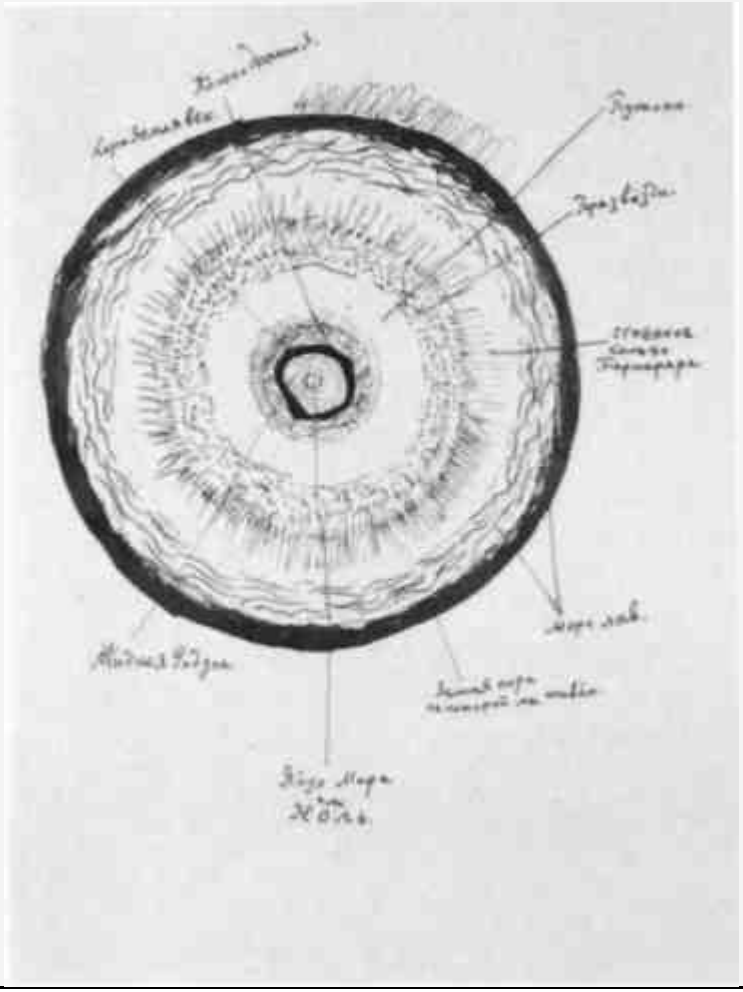
Вот диаграмма жизни Даниила. Сейчас он находится в синей эллиптической области. Читал „Четыр. Взятие".

♃ 13/26 Янв. Сн. Новолуние
Обедал позднее у Ц. Занимал Сенфий наследника. Далее пр[ие]. Tabris хорошо играл заключительную вещь. Вечером я был у Ахматовой и получил

Запись в дневнике И. П. Ювачева от 25 января 1933 года с «диаграммой жизни Даниила»



«Сферы». *Рисунок Д. Хармса. 1930-е гг.*



«Яйцо мира или Ноль». *Рисунок Д. Хармса*

Хармс на балконе Дома книги. *Середина 1930-х гг.*

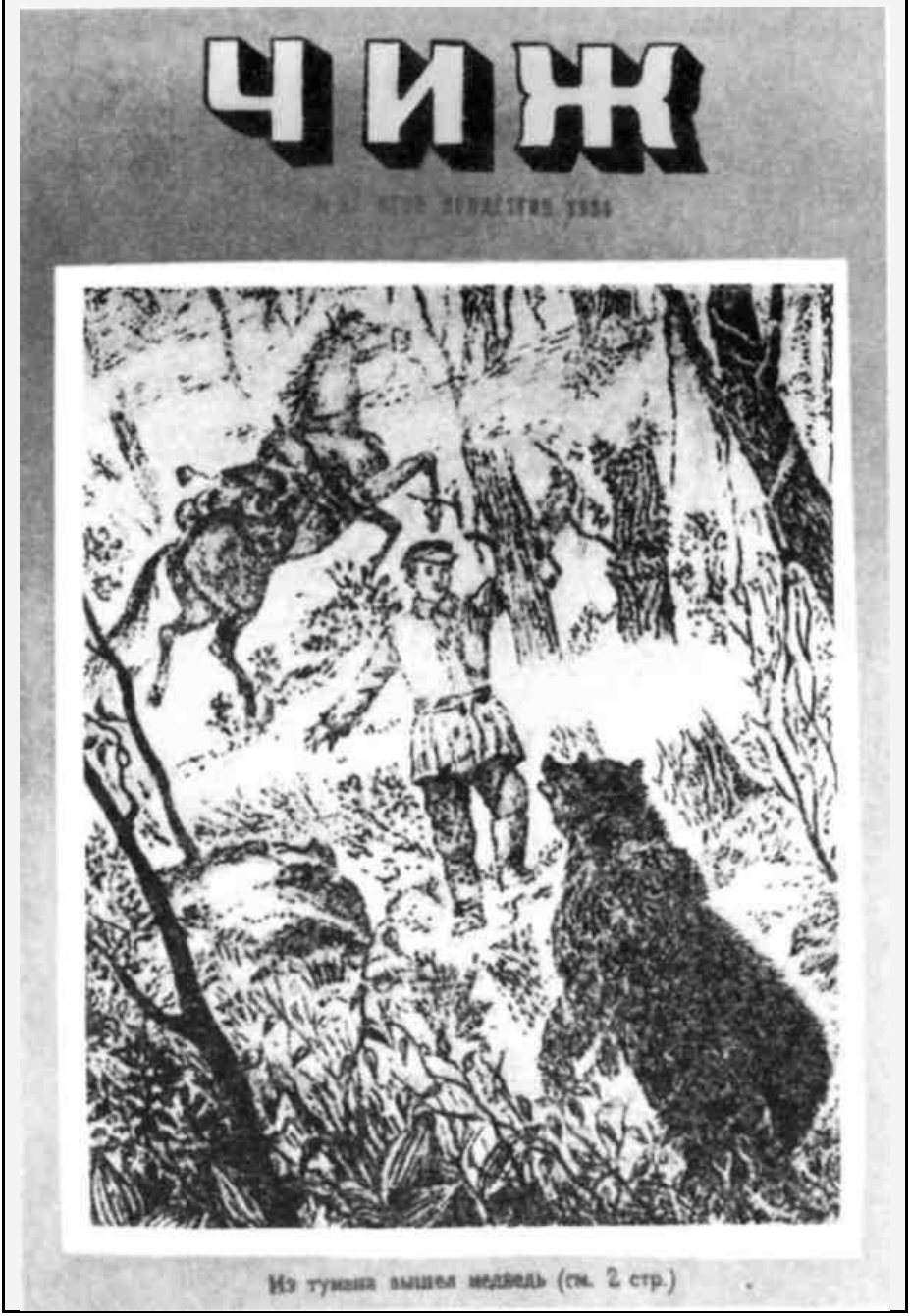
Автопортрет у окна *Рисунок Д. Хармса. 20 мая 1933 г.*

Даниил Хармс и Алиса Порет. *Начало 1930-х гг.*

Иллюстрация А. Порет к рассказу Хармса «Семь кошек»

Марина Малич за фисгармонией в комнате Хармса. *Конец 1930-х гг.*

Марина Малич



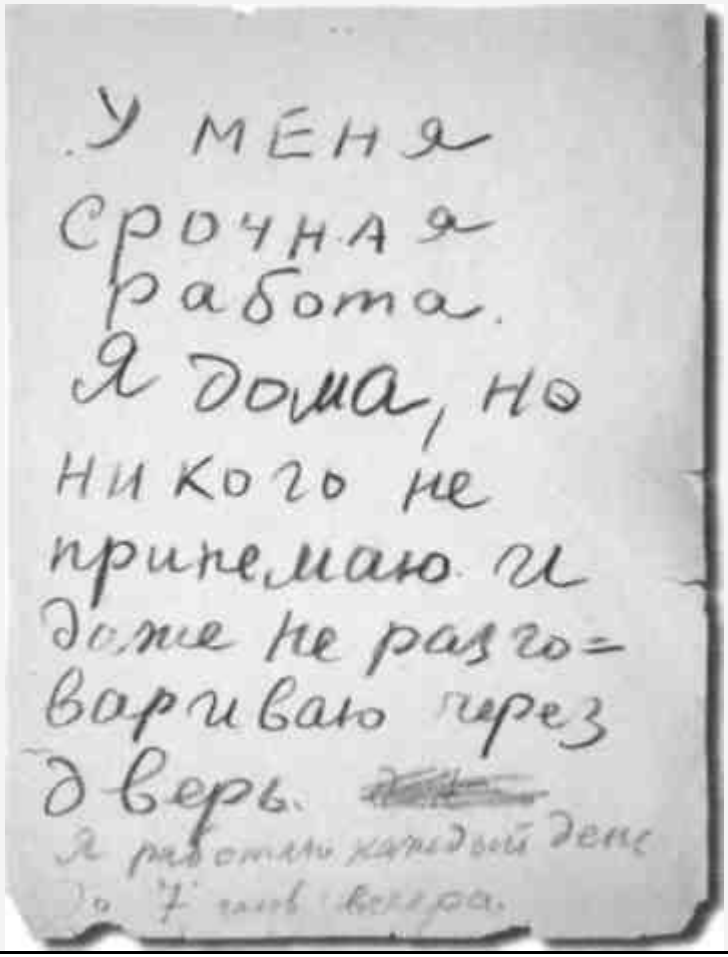
Обложка журнала «Чиж». *1934 г.*

Т. Липавская и Л. Липавский. *Рисунок Д. Хармса*

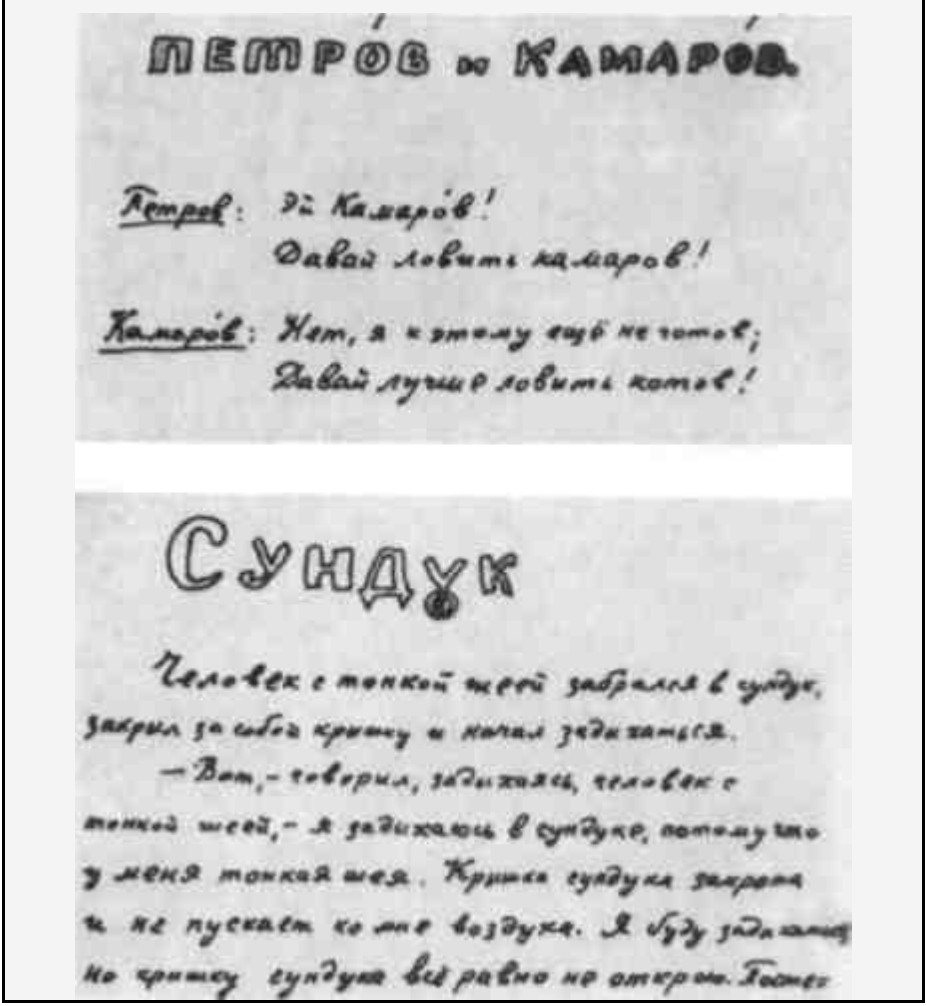
Автопортрет Хармса. *1933 г.*

Автограф стихотворения Хармса. *1930-е гг.*

Хармс изображает своего несуществующего брата — доцента Ивана Ивановича



Записка Хармса для гостей. *1933 г.*



ПЕТРОВ и КАМАРОВ.

Петров: Эй Камаров!
Давай ловить комаров!

Камаров: Нет, я к этому еще не готов;
Давай лучше ловить котов!

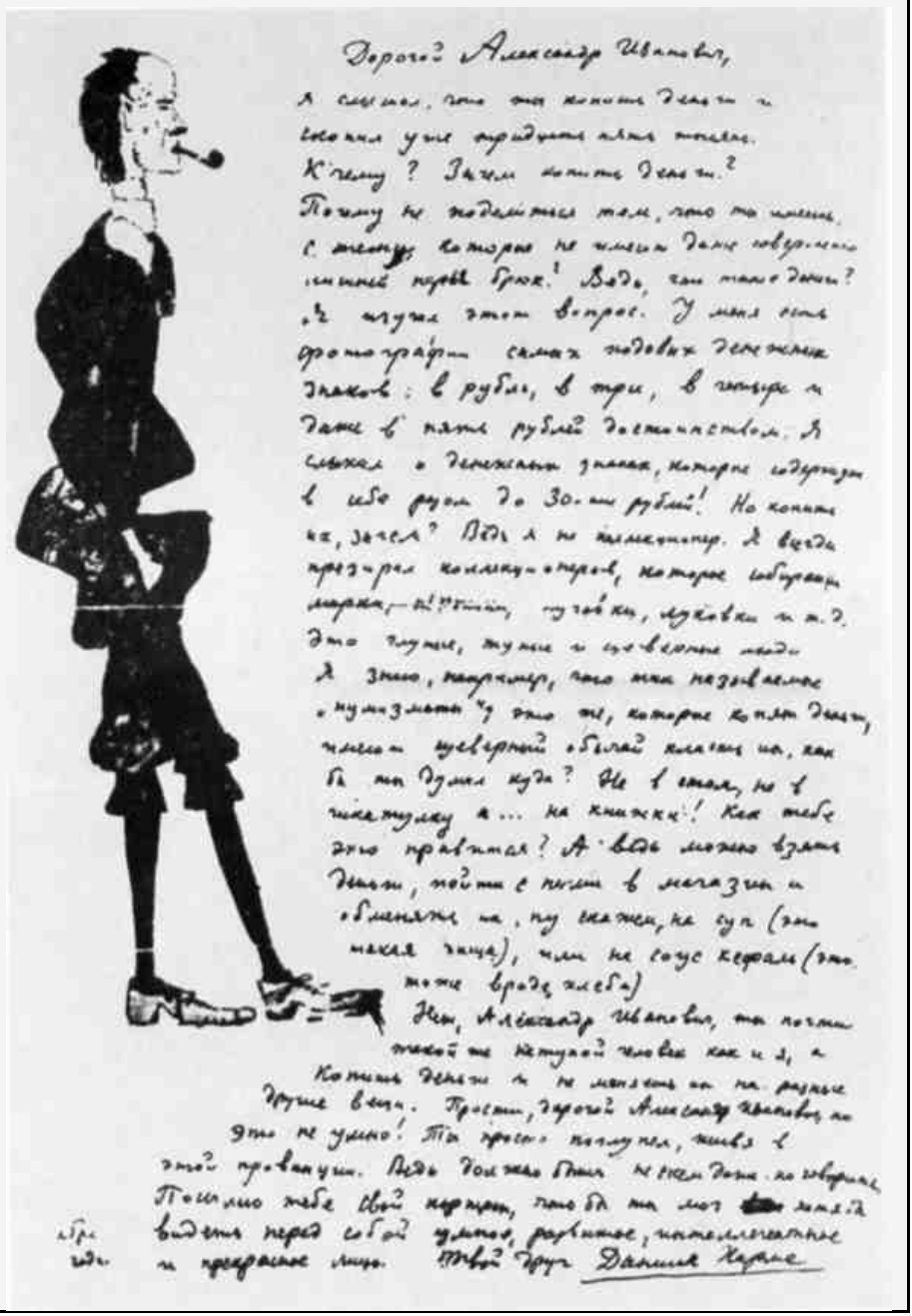
Сундук

Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться.

— Вот, — говорил, задыхаясь, человек с тонкой шеей, — я задыхаюсь в сундуке, потому что у меня тонкая шея. Крышка сундука закрыта и не пускает ко мне воздуха. Я буду задыхаться но крышку сундука все равно не открою. Потом

Автографы рассказов из цикла «Случаи». *Конец 1930-х гг.*

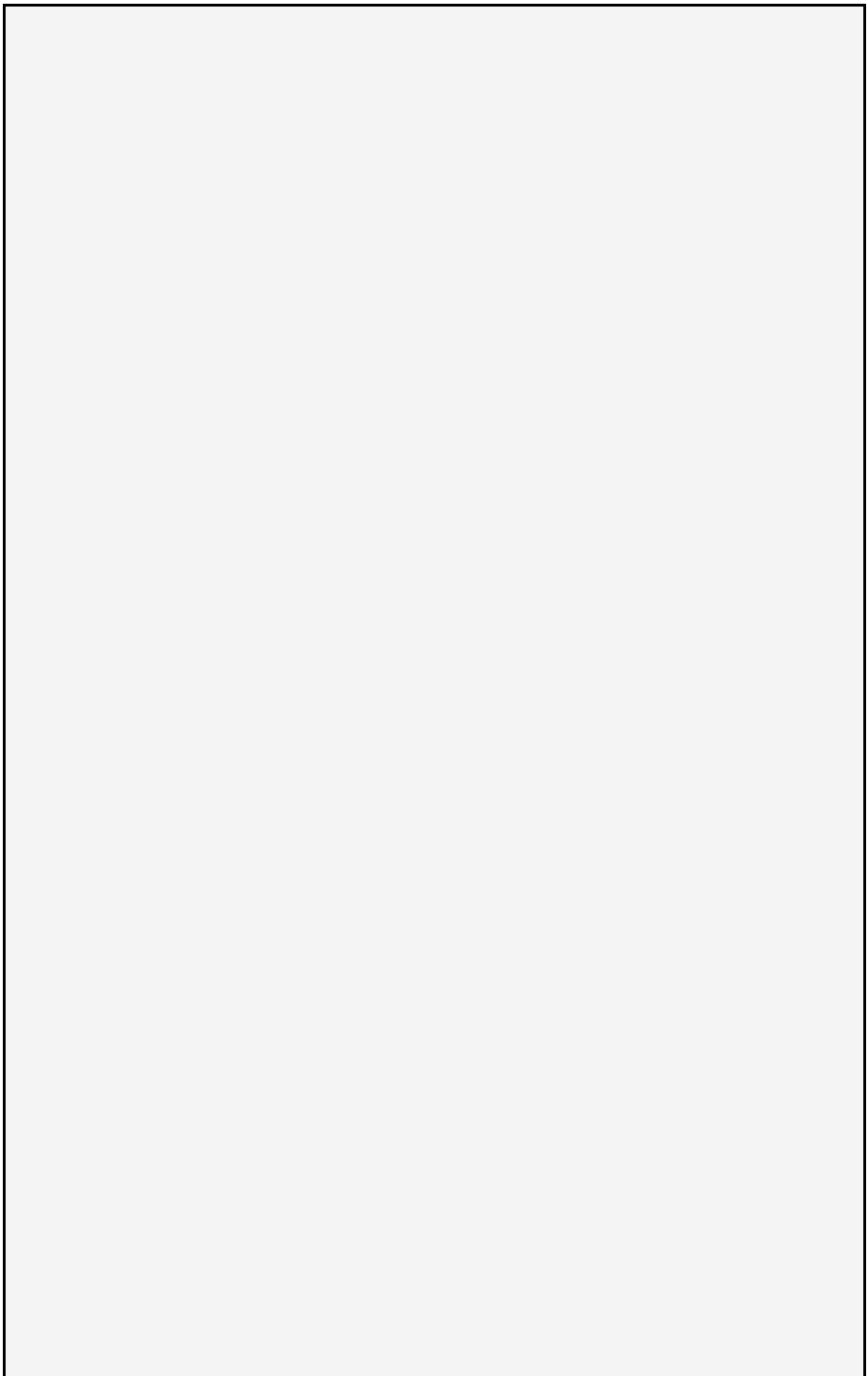
Хармс, Т. Липавская и Л. Липавский. *Рисунок Д. Хармса*


Дорогой Александр Иванович,
я слышал, что ты хочешь денег и
сколько уже придется или только.
К чему? Зачем тебе деньги?
Почему ты надеешься тем, что ты имеешь
с женщиной, которая не имеет даже говорящей
нижней первой брюк! Ведь, как такое дело?
Я слушал этот вопрос. У меня есть
фронтовой опыт самых подлых денежных
знаков: в рубле, в трех, в четыре и
даже в пять рублей достоинством. Я
слышал о денежных знаках, которые содержат
в себе рубли до 30-ти рублей! Но конечно
не, зачем? Ведь я не коллекционер. Я всегда
презирал коллекционеров, которые собирают
марки, — монеты, пуговки, пуговки и т.д.
Это глупые, тупые и скучные люди.
Я знаю, например, что так называемые
«нумизматы» — это те, которые копят деньги,
имеют суеверный «благой» взгляд на, как
бы не думал куда? Не в стол, не в
чемодан, а ... на книжку! Как тебе
это нравится? А ведь можно взять
деньги, пойти с ними в магазин и
обменять на, ну скажем, на суп (это
такая еда), или на соус кефаль (это
тоже вроде хлеба)
Нет, Александр Иванович, ты должен
такой же нетупой человек как и я, и
Копить деньги и не мечтать на них разные
другие вещи. Прости, дорогой Александр Иванович, но
это не умно! Ты просто подумал, живя в
этой провинции. Ведь должно быть не очень долго живешь.
Посылаю тебе свой портрет, чтобы ты мог [redacted] меня
видеть перед собой умного, разумного, интеллигентного
и прекрасного лица. Твой друг Даниил Хармс

Письмо Хармса А. Введенскому с автопортретом. *1940 г.*

Здание тюремной больницы, где умер Хармс. *Фото П. Власкова*

Мемориальная доска на доме Хармса (ул. Маяковская, 11)



Д.ХАРМС
ВО ПЕРВЫХ
И ВО ВТОРЫХ
Иван Иваныч
самовар
Даниил
ХАРМС
Что
это
было?
Даниил
ХАРМС
12
поваров

Обложки детских книг Хармса

Весной 1936 года Хармсу пришлось оказаться «на поверхности» советского литературного процесса. Виновником этого оказался Сталин. 26 января 1936 года он посетил оперу Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в филиале Большого театра. Неизвестно, что творилось во время представления в душе великого вождя. Сохранилась запись иронического устного рассказа М. Булгакова о том, как дирижер Александр Мелик-Пашаев руководил в этот день оркестром в присутствии Сталина и членов Политбюро. Рассказ этот явно опирался на то, что ему сообщил заместитель директора Большого театра Яков Леонтьев, с которым у Булгакова были дружеские отношения:

«Мелик яростно взмахивает палочкой, начинается увертюра. В предвкушении ордена, чувствуя на себе взгляды вождей, — Мелик неистовствует, прыгает, как чертенок, рубит воздух дирижерской палочкой, беззвучно подпевает оркестру. С него градом течет пот. „Ничего, в антракте переменю рубашку“, — думает он в экстазе. После увертюры он косится на ложу, ожидая аплодисментов — шиш».

Шостакович, которого срочно вызвали в театр, с ужасом наблюдал, как дирижер с «шашлычным темпераментом» (выражение композитора) максимально увеличивает громкость звучания духовых инструментов, помещавшихся как раз под правительственной ложей. Ведь от такой звучности можно оглохнуть к концу спектакля!

Сталин не оглох. Перед финальным актом он просто покинул театр. А уже через день, 28 января, «Правда» публикует статью без подписи (это означало, что выражается позиция всей редколлегии газеты) под характерным названием «Сумбур вместо музыки». Опера Шостаковича подверглась в ней уничтожающей критике:

«Это музыка, умышленно сделанная „шиворот-навыворот“, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт „мейерхольдовщины“ в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву

мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приемами дешевого оригинальничания. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо. ‹…› Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов».

Обвинения в нарочитом усложнении, в «сумбуре» сводились к понятию «формализм». Так было принято: нужно было найти короткое, емкое слово, которое служило бы своеобразным заклинанием. В смысл этого слова-заклинания практически никто не вдумывался, им перебрасывались, стремясь обвинить противника и отвести обвинение от себя. Для партийного руководства это слово служило клеймом, которое могло безапелляционно применяться против кого угодно. Но были и интересные переклички, доказывавшие, что все эти политические обвинения не возникли в воздухе, а кристаллизовались в течение многих лет в языке советской прессы. К примеру, «откровенным до цинизма сумбуром» Лидия Лесная восемью годами раньше называла пьесу Хармса «Елизавета Бам», предвосхитив, таким образом, будущую широкую кампанию в советском искусстве, а упомянутое в «Правде» слово «заумный» уже в 1920-е годы с успехом употреблялось в качестве бранного в рецензиях и статьях.

Вторым таким словом-клеймом в 1936 году стал «натурализм». «Правда» объясняла его на примере оперы Шостаковича следующим образом:

«Музыка крякает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И „любовь“ размазана во всей опере в самой вульгарной форме. Купеческая двуспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все „проблемы“. В таком же грубо-натуралистическом стиле показана смерть от отравления, сечение почти на самой сцене».

С этого момента сочетание «формализм и натурализм» превратилось в ритуальную формулу обвинения, вокруг которой и строились все дальнейшие печатные выступления.

Шестого февраля вслед за «Леди Макбет» в статье «Балетная фальшь» объектом резкой брани стал комедийный балет Шостаковича «Светлый ручей». 13 февраля редакционная статья в «Правде» («Ясный и простой язык искусства») снова прошлась по обоим произведениям Шостаковича: «И первая, и вторая статьи наши направлены против чуждой советскому искусству лжи и

фальши ‹…› Оба эти произведения одинаково далеки от ясного, простого, правдивого языка, каким должно говорить советское искусство. Оба произведения относятся пренебрежительно к народному творчеству».

В последующих статьях «Правда» вышла за пределы музыкального искусства. 13 февраля настал час кинематографии: в статье «Грубая схема вместо исторической правды» был разгромлен фильм И. П. Кавалеридзе «Прометей». 20 февраля прошлись по архитектуре: статья «Какофония в архитектуре» бичевала «конструктивизм и формализм» в зодчестве. 1 марта досталось живописи: статья «О художниках-пачкунах» была направлена против В. Конашевича, В. Лебедева, А. Лентулова и др. (первые двое были замечательными иллюстраторами детской книги и, в частности, создавали рисунки к произведениям Хармса). Наконец, 9 марта в статье «Внешний блеск и фальшивое содержание» был поставлен крест на сценической судьбе булгаковской пьесы «Мольер», которая после нескольких лет репетиций успела пройти на сцене МХАТа всего несколько раз. МХАТ и не подумал заступиться за драматурга и немедленно снял «Мольера», чего Булгаков не мог простить театру до конца жизни.

Однако, как нам теперь уже известно, после появления первых же статей «Правды» Сталин стал получать справки о настроениях в среде художественной интеллигенции. Эти справки не могли его не встревожить: сообщалось, что вроде бы уже прирученные писатели, композиторы, художники вдруг стали позволять себе казалось бы совершенно невозможные высказывания о статьях, авторство которых очевидно принадлежало самым высокопоставленным партийным лидерам, а по некоторым слухам, — даже самому Сталину. Сексоты доносили, что больше всего подвергаются нападкам статьи о Шостаковиче, их называют грубыми и некомпетентными, а кое-кто даже позволяет себе намеки на то, что это — попытки диктаторского вмешательства в искусство. Следовало немедленно одернуть осмелевших.

Способ нашли быстро. Было решено объявить дискуссию о формализме и натурализме. Разумеется, «дискуссией» это только называлось — планировалось, что представители творческих союзов на своих заседаниях станут каяться в своих заблуждениях и выводить на чистую воду запутавшихся в формализме и натурализме товарищей.

Интересно, что несмотря на то, что назначенная дискуссия проходила практически во всех творческих союзах, в центре внимания интеллигенции и советской прессы оказалось прежде

всего происходящее в писательской среде. Причина этого была ясна: далеко не каждый способен разобраться в тонкостях музыкальных или архитектурных стилей, но книги к тому времени в СССР читало большинство населения, неграмотность была почти ликвидирована. Поэтому было очень важно, чтобы воздействие на умы читателей происходило исключительно в том направлении, которое было нужно партии.

Первый этап дискуссии прошел в Москве. Московские писатели собрались 10 марта, докладчиком был секретарь правления Союза советских писателей В. П. Ставский. По общему впечатлению, доклад был невнятный. Ставский путался, было видно, что он сам не понимает, о чем нужно говорить, и повторяет слова «формализм» и «натурализм» как заклинание. В выступлениях писателей и критиков в прениях царила неискренность, некоторые пытались закрепить свое положение на волне ругани и с наслаждением чередовали литературные и политические обвинения, некоторые по обязанности «отбывали номер» на трибуне. При этом разрыв между официальной позицией партии и руководства Союза писателей, с одной стороны, и рядовыми писателями — с другой, достиг беспрецедентной за последние годы величины. Сексоты аккуратно фиксировали частные высказывания участников собрания, сделанные ими в перерывах, в дружеском кругу, в «курилке», — из них становилось совершенно понятным настроение людей.

Сообщали о высказывании критика А. Лежнева: «Когда говорят много глупостей сразу, даже становится весело. Я думаю, что у нас не так много дураков, как это кажется, но когда я прихожу на собрание, мне кажется, что все — дураки. И это уже повторяется сколько времени, а все никак не можешь примириться. Ставский говорил чепуху по должности, а все остальные — по невежеству, подхалимству и глупости». К. Паустовский иронизировал: «Разговоры о формализме стали повседневными. Одного художника спрашивают: „Ну, что нового?“ — „Ничего особенного, сейчас видел, как милиционер повел двух формалистов в отделение“».

Даже Сергей Городецкий, всегда «державший нос по ветру» и менявший обычно свои убеждения со скоростью изменения «генеральной линии», — и тот не выдержал: «Доклад Ставского и все выступления, прямо скажу, кажутся детской забавой, на каком все это низком уровне. Я вспоминаю наши споры об искусстве в 1910—1912 годах. Если сравнить ту аудиторию с этой, все равно что сравнить академию с избой-читальней. Стыдно слушать».

Но настоящая бомба разорвалась на втором собрании — 13

марта, когда слово для выступления взял Борис Пастернак. Он, написавший в свое время в стихотворении на смерть Маяковского в 1930 году: «Твой выстрел был подобен Этне / В предгорье трусов и трусих», — на этот раз сам оказался такой высотой перед трусливой низиной «писательской массы». Пастернак говорил так, как будто с этими людьми можно было ничего не бояться, можно было быть откровенным, как будто не было уже устоявшегося в среде советской интеллигенции (а в писательской среде — вдвойне) «двоемыслия». Пастернак стал говорить не столько о пресловутых «формализме и натурализме», сколько о тональности разговоров о них на писательском собрании, о том, ради чего и во имя чего они ведутся:

«Ужасная судьба этих разговоров, потому что, несомненно, они исходят из каких-то повелительных убеждений, очень серьезных. В то же время ход этого обсуждения не только миниатюрен по сравнению с этим, но просто удушлив. Мы попадаем в двойственное положение.

Вот тут, рядом, сидит писатель Ставский. Он, как друг, как один из руководителей Союза, как ответственный человек, как коммунист, как мыслящий человек, должен в этой дискуссии участвовать. И вот он вынужден, пусть мягче, разумнее многих, здесь выступавших, заниматься делом, в котором он, как писатель, не может верить. Заниматься вылавливанием каких-то строчек, которые были бы похожи на формализм. Дальше я перейду к разговорам о формализме.

Тогда, в ответ ему, Криницкий вылавливает какой-то натурализм, — „у него был утиный нос“. Конечно, утиный нос, был утиный нос и будет утиный нос, и нечего об этом разговаривать. (Смех.)

Подумайте, вдруг бы завтра сказали — а не формалистичен ли народ, поищите. И мы сунулись бы в поговорки и начали бы выискивать: „Не моим носом рябину клевать“, „На воре шапка горит“, „Не суйся суконным рылом в калашный ряд“ и т. д и т. п.

В этом красочность языка. Могут сказать: зачем так сложно выражаться — „На воре шапка горит“, когда можно сказать так просто: „Раз ты украл, то брось думать о том, что ты скроешься“. (Смех, аплодисменты.)

Что же останется не только от нас, но и от человечества при таких поисках? (Смех, аплодисменты.)

Нужно как-то серьезно отнестись к этому, осмыслить. Может быть, где-то в руководящей инстанции было что-то сказано. Мы этого не знаем. Это попало в чьи-то руки. Эти руки скверно с этим справляются. Я решаю ребус. И начинаю думать, что же такое формализм, и тогда я вспоминаю просто себя, все наше прошлое.

Одним словом, что такое формализм? Формализм есть просто историческое положение нашей молодежи, которой теперь 45 или 50 лет. (Смех.) И значит, если это сейчас еще живет как отрицательное явление, то в эпигонстве по отношению к этой школе. Эпигонство, конечно, вредно, но об этом можно говорить гораздо шире. Зачем в каждой статье повторять слова — формализм, натурализм, натурализм, формализм?

В последнее время из наших рецензий ушли такие слова, как — плохо, слабо, неудачно. Люди бьют каждый раз только в один из этих двух колоколов, а однажды т. Субоцкий, кажется, сказал, что я даже и натуралист и формалист. (Субоцкий: Да, в произведении «Повесть».)

Здесь приводились стихи Петровского. Просто слабые, бесформенные стихи, и говорили, что это формализм. Может быть, это формализм, потому что недостаточно глубоко содержание, но зачем так поклоняться этому слову?

Можно просто сказать, что это дурно, это же затемняет сознание. Затем, нужно заботиться о целесообразности кампании. Очень хорошо, что грунтовые дороги усыхают, — тогда по ним хорошо ездить. Но если станут заниматься осушением рек — это уже глупо. (Смех.)

Между прочим, у нас наблюдается всеобщность. Я скажу прямо: может быть, я пессимист, истерик, может быть, у меня слишком сильно чувство товарищества, но пока меня не трогают, меня дезориентируют, обеспложивают отдельные статьи, все эти разговоры.

Ни факт недовольства, ни поток, откуда-то идущий, ни направление, но именно из третьих рук выходящий разговор об этом меня дезориентирует. Не думаю, чтобы я был таким уродом. Наверное, много в нашей среде найдется людей, которые просто духом падают, когда каждый день читают и думают — кто сейчас сковырнется. Большая ли польза от этого будет?

Представьте себе тт. критики, что мы все сделаемся критиками и будем критиковать воздух, — что тогда произойдет?

Можно ли, например, сказать женщине, затюканной, перемученной, как она осмелилась родить девочку, когда ей полагалось родить мальчика? Нет, нельзя. Но можно сказать принимающему врачу — как вы осмелились принимать с немытыми руками, это кончилось заражением крови? Это можно сказать. Я бы высказал такое положение: если обязательно орать в статьях, то нельзя ли орать на разные голоса? (Аплодисменты, смех.)

Тогда будет все-таки понятней, потому что, когда орут на один голос — ничего не понятно. Может быть, можно вообще не

орать, тогда будет совсем замечательно, а может быть, можно пишущим эти статьи даже и думать, тогда мы, может быть, что-нибудь и поймем.

Вы требуете от писателей не только того, чтобы они все отобразили, раскрыли, но и того, чтобы не было у них витиеватости. А почему мы — несчастные читатели статей — не вправе требовать, чтобы их писали понятно?

И потом — это уж очень выпирает — формализм, натурализм, натурализм, формализм. Я не поверю, что это пишется от чистого разума, что каждый пишущий так и дома разговаривает, в семье и т. д. Это неправда. (Аплодисменты).

‹...›

Там писали по поводу того, что я непонятно пишу, и цитировали Добролюбова. И вот, когда дошли до Добролюбова, как будто окно распахнулось. Я был рад, как гостю, Добролюбову, несмотря на то, что это было направлено против меня.

Но кончился Добролюбов, и опять то же. Я говорю не о том, что тому-то попало, а том, что надо разнообразнее писать, надо чтобы был смысл, надо варьировать. Что страшно в этих статьях? То, что я за ними не чувствую любви к искусству. Я не чувствую, чтобы люди горели, чего-то хотели и с болью в сердце находили, что это не то. Тогда у меня оставался бы какой-то придаток его разочарования. Но нет этого, есть только радость, что попался чудесный объект и можно его препарировать. Тут страшно в смысле перспектив. Я не знаю, что с каждым из нас будет в столкновениях с редакторами, с цензорами и т. д. Тогда у них будет только такой интерес: кто приехал — формалист или натуралист.

Так вот, любви к искусству за всем этим не чувствуется. Это есть и в каждой среде и в среде критиков. В нашей среде это сказывается в ходе дискуссий, и вы этому аплодируете. Вот разбирают отдельные строчки из Пильняка, из Леонова. Тут ничего особенно смешного нет. Вы тоже разделяете такое мнение, вы соглашаетесь, — пожалуйста, соглашайтесь, — но пусть не будет этого хохотка».

Эти слова повлияли на аудиторию как распахнутое окно на спертый и затхлый воздух комнаты. «Если обязательно орать в статьях, то нельзя ли орать на разные голоса» — эта фраза как нельзя лучше раскрывала суть происходящего в советской критике. Пастернак легко и непринужденно продемонстрировал, что никто, в сущности, не понимает, что подразумевается под страшными словами «формализм» и «натурализм», которыми, по сути, пользуются как клеймом. Наконец, Пастернак сказал в глаза сидящим и главную правду: никто из ругающих, поносящих и

клеймящих не верит в то, что говорит и пишет. Обвинение в нетоварищеском поведении, брошенное людям, чье представление о товариществе уже давно ограничивалось лишь общепринятым советским обращением, содержало у Пастернака и завуалированную перекличку с самим собой образца 1931 года. Его слова «не думаю, чтобы я был таким уродом» были прямой цитатой из стихотворения, обращенного к Борису Пильняку:

Иль я не знаю, что, в потемки тычась,
Вовек не вышла б к свету темнота,
И я — урод, и счастье сотен тысяч
Не ближе мне пустого счастья ста?

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не подымаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Чтобы лучше понять эффект пастернаковского выступления, нужно иметь в виду, что всё говорилось его обычным тоном: мягким, негромким, несколько удивленным, словно сомневающимся — и предельно искренним.

И люди словно переменились за эти 15 минут. Не веря, что такое действительно может быть произнесено, они совершенно искренне аплодировали, смеялись. Словом, на это время волшебным образом стали почти свободными людьми. Сосед Пастернака по Переделкину Борис Пильняк и специально приехавший из Ленинграда Валентин Стенич вторили Пастернаку одобрительными репликами.

В кулуарах многие участники собрания поддержали Пастернака.

«Это первый человек, который говорит об искусстве на языке искусства. Исключительный человек по искренности. Говорит то, что думает, — восхищался Евгений Петров. — Так и нужно говорить об искусстве. Пастернак — это настоящая совесть нашего искусства. Терминология его неточна, он путается, не умеет говорить, но искренность его замечательна». Критик и литературовед Борис Губер высказался еще резче: «Что же, можно только радоваться, что нашелся хоть один смелый человек,

который сказал открыто то, что думает большинство об этих лакеях из „Правды“. Важно то, что Пастернак хотя не назвал „Правду“, но всем было ясно, что он говорит именно об этом. Его в длинной и нудной речи пытался опровергнуть Кирпотин, но ни на кого не действовали его пресные истины».

Но, конечно, аплодировали Пастернаку и благодарили его не все. Некоторые требовали его «одернуть», называли его выступление антисоветским. Самое главное началось после заседания. Понимая, что партийный «ответ» Пастернаку, с которым выступил критик Кирпотин, не мог даже и близко произвести впечатления, равного впечатлению от выступления поэта, аппаратчики начали кропотливую работу, результатом которой стало второе выступление Пастернака на дискуссии, состоявшееся 16 марта (всего московские писатели собирались семь раз, чтобы обсудить проблемы «формализма» и «натурализма» в своей среде).

Те, кто убеждал Пастернака выступить вторично, несомненно, надеялись на то, что поэт станет опровергать свои собственные смелые слова и смягчать впечатление от них. Они просчитались. Хотя новая речь Пастернака и не была столь резкой, как первая, в ней не было и йоты отречения. Он сказал в ней о том, что считает самой главной причиной бедственного состояния советской литературы, руководимой партийными чиновниками.

«По-моему, наше искусство несколько обездушено, потому что мы пересолили в идеализации общественного. Мы все воспринимаем как-то идиллически. Мы уподобляемся тем фотографам, которым самое важное, чтобы хорошенькое личико получилось. Я говорю не о лакировке, не о приукрашивании фактов, это давно названо, с этим борются и т. д. — я говорю о внутренней сути, о внутренней закваске искусства.

Не торопитесь, подождите, вы увидите, что это очень спокойная мысль и может быть допустима. По-моему, из искусства напрасно упустили дух трагизма. Я считаю, что без духа трагизма все-таки искусство неосмысленно.

Я ищу причины этому и нахожу в совершенно неизбежном недоразумении. Мы начинали как историки. Как историки мы должны были отрицать трагизм в наши дни, потому что мы объявили трагичным все существование человечества до социалистической революции».

Впоследствии, 1 октября 1936 года, Пастернак писал своей двоюродной сестре Ольге Фрейденберг о днях «дискуссии»:

«…Началось со статей о Шостаковиче, потом перекинулось на театр и литературу (с нападками той же развязной, омерзительно несамостоятельной, эхоподобной и производной природы на

Мейерхольда, Мариэтту Шагинян, Булгакова и др.). Потом коснулось художников, и опять-таки лучших, как, например, Владимир Лебедев и др. Когда на тему этих статей открылась устная дискуссия в Союзе писателей, я имел глупость однажды пойти на нее и, послушав, как совершеннейшие ничтожества говорят о Пильняках, Фединых и Леоновых почти что во множественном числе, не сдержался и попробовал выступить против именно этой стороны всей нашей печати, называя все своими настоящими именами. Прежде всего я столкнулся с искренним удивлением людей ответственных и даже официальных, зачем-де я лез заступаться за товарищей, когда не только никто меня не трогал, но трогать и не собирались. Отпор мне был дан такой, что потом и опять-таки по официальной инициативе ко мне отряжали товарищей из союза (очень хороших и иногда близких мне людей) справляться о моем здоровье. И никто не хотел поверить, что чувствую я себя превосходно, хорошо сплю и работаю. И это тоже расценивали как фронду...»

То, что Пастернак во время дискуссии был в отличном настроении и в полном согласии с собственной совестью, доказывает и брошенная им 16 марта реплика, адресованная выступавшей поэтессе Аделине Адалис (текст приводится по архивной стенограмме):

«Адалис. ...я бы хотела поговорить с Б. Л. Пастернаком и хотела бы обратиться к нему, со всем уважением и с товарищеской нежностью, преодолевая, между прочим, громадную жалость. Я не знаю, здесь ли он?

Пастернак: Да, я здесь, и должен сказать, что жалеть не нужно, а завидовать можно!»

Завидовать — его внутренней свободе, — от начальства, от навязанной идеологии, от страха.

И многие — действительно завидовали.

Вот таков был фон, на котором проходили собрания и в других писательских организациях (дискуссия о формализме и натурализме имела всесоюзный размах). И на этом фоне в конце марта началась дискуссия и в Ленинградской писательской организации, членом которой был Хармс.

Хармс, конечно, знал о выступлениях Пастернака в Москве: о них писали газеты (хотя и очень смазанно), а еще больше о них говорили в Союзе писателей. Отношение Хармса к Пастернаку претерпело серьезные изменения с 1926 года, когда они с Введенским писали ему письмо с просьбой помочь им с публикациями в готовящемся издательстве «Узел». Тогда обэриуты воспринимали Пастернака как союзника по левому флангу литературы. В середине 1930-х годов всё изменилось, и

причиной этого был Первый съезд советских писателей в 1934 году. На открытии съезда Пастернак сидел в его президиуме, а Н. И. Бухарин, который в то время все еще воспринимался как представитель высшего партийного руководства, в своем докладе фактически указал на Пастернака как на первого поэта СССР:

«Борис Пастернак — один из замечательнейших мастеров стиха в наше время, нанизавший на нити своего творчества не только целую вереницу лирических жемчужин, но и давший ряд глубокой искренности революционных вещей».

Высочайший уровень стихового мастерства плюс искренность плюс революционность, — что еще нужно, чтобы считаться лучшим поэтом эпохи?

Таким образом, Хармс стал воспринимать Пастернака как официального представителя руководства ненавистного ему Союза писателей, о котором он еще в 1929 году, то есть до преобразования его в 1932 году, записывал следующее:

«SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз Писателей. Вот кого я действительно не выношу».

В апреле 1933 года Хармс пишет ироническое двустишие:

Нет уважения ко мне писателей
Нет между ними подлинных искателей.

Доставалось писателям от Хармса и в его произведениях. В стихотворной драме «Месть» (август 1930 года) Фауст грозно разговаривает с ничтожными Писателями:

ПИСАТЕЛИ
Мы боимся, мы трясемся,
мы трясемся, мы несемся,
мы несемся и трясемся,
но вдруг ошибемся?

ФАУСТ
Я, поглядев на вас, нахмурил брови,
и вы почуяли мое кипенье крови.
Смотрите, сукины писатели,
не пришлось бы вам плясать ли
к раскаленной плите!

А в том же 1930 году, всего через три месяца, Хармс пишет знаменитое стихотворение, которое было напечатано впервые лишь в 1975 году (как якобы детское), но вплоть до перестройки

имя Фадеева в нем заменялось по цензурным соображениям на «Халдеев»:

Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев
однажды гуляли в дремучем лесу.
Фадеев в цилиндре, Калдеев в перчатках,
а Пепермалдеев с ключом на носу.

Над ними по воздуху сокол катался
в скрипучей тележке с высокой дугой.
Фадеев смеялся, Калдеев чесался,
а Пепермалдеев лягался ногой.

Но вдруг неожиданно воздух надулся
и вылетел в небо горяч и горюч.
Фадеев подпрыгнул, Калдеев согнулся,
а Пепермалдеев схватился за ключ...

В первоначальном варианте, от которого в черновике отказался сам Хармс, принадлежность Фадеева к литературному миру оказывается еще более явственной: он является редактором в издательстве.

В 1933 году персонаж под названием Писатель фигурирует в сценке «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного», впоследствии включенной Хармсом в цикл «Случаи». Писатель оказывается не подготовленным к тому, чтобы услышать от Читателя некую весьма новую идею о себе:

«ПИСАТЕЛЬ: Я писатель. ЧИТАТЕЛЬ: А по-моему, ты г...о!

Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят».

В 1934 году, к началу Первого съезда Союза писателей Хармс пишет иронические миниатюры-анекдоты, в которых в качестве персонажей выступали писатели. Иногда имена писателей просто использовались Хармсом для создания абсурдирующих сюжетных ходов, что должно было разрушить царивший в то время официоз:

«Ольга Форш подошла к Алексею Толстому и что-то сделала. Алексей Толстой тоже что-то сделал.

Тут Константин Федин и Валентин Стенич выскочили на двор и принялись разыскивать подходящий камень. Камня они не нашли, но нашли лопату. Этой лопатой Константин Федин съездил Ольгу Форш по морде.

Тогда Алексей Толстой разделся голым и, выйдя на Фонтанку, стал ржать по-лошадиному. Все говорили: „Вот ржет крупный современный писатель“. И никто Алексей Толстого не тронул».

Надо заметить, что к упомянутым в рассказе писателям Хармс, в принципе, относился неплохо и не имел никакого повода издеваться именно над ними. Другое дело — пролетарские и комсомольские поэты. Тут уж Хармс не знал никакой пощады:

«Как известно, у Безыменского очень тупое рыло.

Вот однажды Безыменский стукнулся своим рылом о табурет.

После этого рыло поэта Безыменского пришло в полную негодность»[24].

В этом контексте приходится воспринимать и написанную примерно в то же время миниатюру о Пастернаке, сохранившуюся в архиве известного чтеца Антона Исааковича Шварца:

«Экспромт

Как известно у полупоэта Бориса Пастернака была собака по имени Балаган. И вот однажды, купаясь в озере, Борис Пастернак сказал столпившемуся на берегу народу:

— Вон смотрите, под осиной
Роет землю Балаган!

С тех пор этот экспромт известного полупоэта сделался поговоркой».

Этот рассказ, построенный по принципу абсурдного анекдота, отсылает к известной пушкинской эпиграмме на графа Воронцова, построенной на игре слов с префиксом «полу»:

Полумилорд, полукупец,
Полумудрец, полуневежда.
Полуподлец, но есть надежда,
Что будет полным, наконец.

Употребляется этот прием и в «Евгении Онегине», в описании чудовищ из сна Татьяны:

И что же видит?.. за столом

Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый.
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Эта традиция получила достаточно интересное развитие в XX веке. Вот так в автоэпиграмме характеризовал себя в 1918 году Эрих Голлербах:

Полупоэт, полуфилософ,
Полуэстет, полумудрец...
В потоке мировых вопросов
Он захлебнется наконец.

А вот рассказ поэтессы Ирины Одоевцевой из ее мемуарной книги «На берегах Сены»: «Еду, правда, не в карете, а в такси, на котором заедут за мной Николай Оцуп и мой петербургский знакомый Борис Башкиров, „полупоэт“, как мы называем „пишущих стихи без достаточных на то оснований“».

Совсем незадолго до хармсовского «Экспромта» в 1931 году поэт Георгий Голохвастов, видимо, крупнейший представитель поэзии русской эмиграции в Америке, о котором Хармс, конечно, не мог даже слышать, создал целый жанр, выпустив книгу «Полусонеты. 300 полусонетов», поставив пушкинские строки в качестве автографа. А когда критики осудили термин «полусонет», он написал шуточное стихотворение «Полуоправдание». Заканчивалось оно так:

Решив, что «полу» — вздор, что правы вы в оценке,
И что исход один: хороший полувзвод —
Без жалости Полубояриновых к стенке
И Полуектовых без милости в расход.

Понятно, что имеет в виду Хармс, называя Пастернака «полупоэтом», — он намекает на ту общественную роль, которую во многом против своей воли (о чем Хармс, конечно, не знал) вынужден был играть Пастернак в начале — середине 1930-х годов. К примеру, вполне возможно, что Хармс услышал по радио или прочитал в газете об участии Пастернака в июне 1935 года в

Международном конгрессе писателей в защиту мира в Париже вместе с другими представителями советского писательского официозного истеблишмента, однако он, конечно, не мог знать, что больного Пастернака фактически силой отправили на этот конгресс… Видимо, такое восприятие и привело к тому, что в июле 1935 года Хармс, составляя для себя список под названием «Вот что плохо», внес в него имя Пастернака вот в таком контексте:

«Современный вульгарный вкус.
Тихон Чурилин.
Пастернак.
Худ. Лебедев.
Худ. Акимов.
Палеховские мастера.
Изд. „Academia“.
Косые карманы.
Широкие лацканы на мужск‹их› пиджаках.
Мода на худощавых женщин.
Танго.
Кино.
Тон девиц: Отстаньте!
Оркестр Рейнобль.
Патефон, джаз.
Сокращение слова из „метрополитен“ в „метро“».

Некоторые указанные здесь вещи не подлежат комментированию, они относятся к категории вполне иррациональных симпатий-антипатий, как, например, неприязнь к художнику Владимиру Лебедеву, которому еще предстояло в 1938 году иллюстрировать стихотворение Хармса «Это резвый конь ребенок…» в третьем номере журнала «Чиж» того же года, или к поэту-футуристу Тихону Чурилину. Крайне маловероятно, что до Хармса дошла написанная им в том же 1935 году в Москве посвященная Хлебникову «Песнь о Велимире», которая, в частности, завершалась такими строками:

Был человек, в мире Велимир,
В схиме Предземшара на правах всепожара.
И над ним смеялись Осип Эмильич,
Николай Степаныч и прочая шмара.
И только Мария и море-сине
Любили его — как жнея и пустыня.

Нам неизвестно отношение Хармса к Мандельштаму, но к Гумилеву он относился вполне лояльно, несколько его стихов Хармс включил в список «Стихотворения наизустные мною». Тем более его мог шокировать тон стихотворения Чурилина, вполне ассоциировавшийся с пресловутым «вульгарным вкусом», не говоря уже и о присутствующем в тексте прямом вранье. После разрыва с футуристами в 1912 году Гумилев перестал с ними даже здороваться, и единственным из них, с кем у него сохранялись хорошие отношения, был именно Хлебников. Что касается Мандельштама, то даже его чуть было не дошедшее до дуэли столкновение с «председателем Земного Шара» в ноябре 1913 года не изменило его отношения к Хлебникову как к гениальному поэту.

Сами обэриуты — и в особенности Хармс — даже в юности, во время литературных сражений, не позволяли себе хамства. Более вероятно то, что Хармса отталкивали сознательное нагнетание Чурилиным в своих стихах «мрака и ужаса», а также его убеждения («анархист-коммунист»).

Другие вещи в этом списке вполне объяснимы, если, например, знать любовь Хармса к полным женщинам и нелюбовь к пошлости.

К сожалению, сюда угодил и Пастернак — видимо, в глазах Хармса он прежде всего был якобы успешным деятелем Союза советских писателей.

В 1930-е годы разрыв между детским и «взрослым» творчеством Хармса, Введенского, Заболоцкого и Олейникова стал значительно сильнее. Невозможным стало проведение вечеров, наподобие знаменитых «Трех левых часов», публичных выступлений с чтением собственных стихов. Однако обэриуты оставались членами Союза писателей, они сотрудничали с редакциями, а Олейников, единственный среди них член партии, был ответственным редактором детских журналов, прежде всего «Чижа» и «Ежа», со всеми вытекающими из этого обязанностями и возможностями (в частности, Олейников в качестве делегата с совещательным голосом присутствовал на Первом съезде Союза писателей в 1934 году). Поэтому чрезвычайно интересен и важен каждый «выход на поверхность» обэриутов в этот период: каждое документально зафиксированное свидетельство о их взглядах на современный им литературный процесс, единичные публичные выступления с изложением (разумеется, в рамках возможного) своих взглядов.

Именно такой возможностью (разумеется, принудительной) высказать публично свои взгляды стала для обэриутов дискуссия о формализме и натурализме. Как известно, обвинения в

формализме в тех или иных формах сопровождали их начиная с вечера 24 января 1928 года в Доме печати. Вполне серьезно эти обвинения фигурировали уже в их следственном деле 1931—1932 годов. Явно под нажимом следователя А. Бузникова в показаниях арестованных появляются упоминания о формализме (как характеристика творчества обэриутов и близких к ним людей), а затем они аккуратно переносятся в обвинительное заключение и в приговор[25].

Хармс с Введенским еще находились под арестом, приговор еще не был вынесен, когда против них в газете ЛАППа (Ленинградской ассоциации пролетарских писателей) «Наступление» с разгромной статьей («Книга, которую не разоблачили») выступила Ольга Берггольц. Ее мишенью одновременно стал сборник «Детская литература. Критический сборник под редакцией А. Луначарского» (М.—Л., 1931), прежде всего статьи Б. Бухштаба, Л. Гинзбург и А. Бармина, в которых положительно оценивалось творчество Хармса и Введенского. В своей статье О. Берггольц несколько раз повторяет обвинение в формализме, называя обэриутов «литературными белогвардейцами». «Надо быть Бухштабом, — пишет Берггольц о детских стихах А. Введенского, — чтобы ликовать по поводу этой циничной, откровенно-издевательской литературы. Надо быть буржуазным реакционером, чтобы утверждать, что Хармс и Введенский являются ведущим отрядом советской детской поэзии. Достаточно прочесть хотя бы некоторые книги Хармса („Во-первых и во-вторых“, „Как старушка чернила покупала“, стихи „Гарар“, Почему“, „Рассказ моего папы“ и т. д.), Введенского („Мяу“, „Поездка в Сухум“, „Кто“ и др.), — чтобы ответить: основное в Хармсе и Введенском — это доведенная до абсурда, оторванная от всякой жизненной практики тематика, уводящая ребенка от действительности, усыпляющая классовое сознание ребенка. Совершенно ясно, что в наших условиях обостренно-классовой борьбы — это классово-враждебная, контрреволюционная пропаганда.

Особенно отвратительная картина получается, когда эти „полезные поэты берутся за пионерскую тематику“. „Подвиг пионера Могина“ (правильно — Мочина. — *А. К.*) Введенского и „Миллион“ Хармса — образцы дискредитации пионерской тематики. Не эту ли реакционную, формалистскую защиту ученых юношей этих литературных белогвардейцев (мы исключаем отсюда Маршака, которому Бухштаб пытается навязать близость к поэзии Хармса, от чего, мы думаем, откажется и сам Маршак) — не эту ли насквозь враждебную писанину С. Я. Данько называла „борьбой с приспособленчеством?“»

‹…› Бармин значительно откровеннее Бухштаба. Он прямо говорит, что „словесную игру и фантастику сюжета надо взять под защиту, освободить от служебной роли…“, „в специально детской книжке допустим избыток социально-значимого, но для детей еще ‘нейтрального’ материала. Часто такой материал действует на ребенка помимо его сознания и гораздо лучше организует его мировоззрение, чем явная дидактика…“. Это чистейшие формалистские бредни.

Мы не отвечаем за то, **как**[26] обстоит дело с сознанием самого Бармина, но до сих пор сознание и мировоззрение были настолько тесно связаны друг с другом, что до „организации мировоззрения помимо сознания“ мог додуматься только оголтелый реакционер, всеми силами пытающийся навязать нашей детской литературе иррациональный, контрреволюционный метод Хармса».

О А. Бармине и его статье в той же газете писали так: «Ему был здесь дан заказ спасти откровенно-буржуазных поэтов Хармса и Введенского. ‹…› он утверждал, что ребенку нужен простой, биологический смех и веселые книжки для детей **не обязательно должны иметь какое-то социальное содержание.** Поэтому Хармс и Введенский выставляются им как полновесные, большие художники, и их заумь рекламируется Барминым как высокохудожественная литература».

Прямые упреки в формализме адресовал Хармсу на заседании секции критиков ССП 31 марта 1936 года детский писатель Григорий Мирошниченко, секретарь парткома ленинградской писательской организации (человек, с чьей помощью в 1938 году впоследствии НКВД организует арест Заболоцкого). «Я думаю, что стоило бы сказать несколько слов о творчестве Хармса и творчестве Введенского, — заявил он. — Вот книги, которые у меня здесь имеются: „Во-первых, во-вторых“ (правильно — «Во-первых и во-вторых». — *А. К.*), затем книга „О том, как Колька Палкин летал в Бразилию“, „Озорная пробка“. Хармс заявлял о том, что эти книги неудовлетворительные и что он будет перестраиваться. На сегодня я знаю и все знают, что Хармс еще не перестроился. Он не дал еще книг таких, Хармс еще не дал произведений, по которым видно было бы, что он перестроился, которые отвечали бы задаче, которую он сделал. Правда, Хармс идет к этому пути.

Если вы возьмете героев Хармса, хотя бы из „Озорной пробки“, то это Веревкины, это Мухины, Арбузовы, Паровозовы, Сапоговы, Гребешковы, это Пневы, Топтуновы (правильно — Топуновы. — *А. К.*), Чикины и т. п. В этом калейдоскопе героев вы не найдете героев, которых бы он взял и по-настоящему поднял. А

время нам сейчас показывает, что среди детей мы имеем ряд чрезвычайно талантливых, замечательных людей современной эпохи. Почему обязательна такая нарочитость, все эти Веревкины, Арбузовы и Сапоговы? Почему эта нарочитость? И, если вы возьмете это топтанье на месте в небольшой книжке „Озорная пробка“, в которой на 4-й странице электричество тухнет, на 5-й загорелось, на 5-й опять тухнет, на 6-й загорелось, на 8-й опять потухло, на 9-й загорелось и т. д., и так вся книжка, человек топчется на одном месте. Чему учат наших замечательных ребят такие книги? ‹...› Вы не найдете в его книгах героев, которым необходимо и нужно симпатизировать. А пора показывать наших замечательных детей, по которым и нужно равняться нашим детям. Нужно показать замечательных детей, которым дети должны подражать».

Обвинения, выдвинутые Мирошниченко, были тем неприятнее, что касались книги, изданной в 1928 году, то есть до ареста Хармса. А мы уже видели, что именно детское его творчество стало основой обвинений, выдвинутых против него следователями ГПУ.

Учитывая всё это, можно было бы предположить, что Хармс, соблюдая уже выработанные к тому времени нормы подобных «дискуссий», будет заниматься «самокритикой», покаянием и давать обещания «исправиться». Однако уже первые слова его речи, произнесенной 3 апреля, фактически представляют собой вызов: Хармс начинает с того, что говорит о бессмысленности употребления терминов «формализм» и «натурализм» на данном собрании, о том, что каждый вкладывает в них собственное значение, причем не столько содержательное, сколько бранное. Не желая вести разговор в навязанном «Правдой» ключе, он сводит свое выступление к истории возникновения импрессионизма в искусстве и об эволюции своего отношения к этому течению. При этом он ухитряется ни на мгновение не покривить душой — к середине 1936 года он действительно разочаровался в левом искусстве, как его понимали обэриуты в 1920-х годах. Критикуя импрессионизм, декаданс и символизм, Хармс противопоставляет им классическую чистоту искусства Моцарта и Пушкина, которые всегда были для него критерием высшего творчества.

Думается, что подобное построение речи Хармса не случайно. Видно, как он во многом (хотя и не столь откровенно) следует прямизне Пастернака на московской дискуссии. Опасность такого пути Хармсу должна была быть хорошо понятна — всего несколькими днями ранее на таком же собрании поносили за формализм «Город Эн» Л. Добычина. После взволнованного

выступления, которое «Литературный Ленинград» охарактеризовал как «несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым он слышит утверждение, что его книгу считают идейно-враждебной», Добычин выбежал из зала и вскорости покончил с собой, утопившись в Неве. Соседствовавший с ним стукач, подписывавшийся псевдонимом «Морской», сообщил, что 28 марта Добычин передал ему ключи от своей квартиры, сказав, что больше в нее не вернется…

Кроме этого, опасность заключалась и в том, что Хармс и другие обэриуты были хорошо известны своими дружескими связями с формалистами. Ленинградские формалисты получили персональные приглашения на вечер «Три левых часа» в Дом печати 24 января 1928 года, а кульминацией их сотрудничества стал планируемый совместный сборник «Ванна Архимеда» в 1929 году, который так и не увидел света. Наконец, вместе с Шостаковичем объектом «антиформалистских» нападок стал друг Хармса музыковед Иван Соллертинский (в выступлениях прямо говорили о «школе Шостаковича — Соллертинского»). К самому Шостаковичу Хармс относился, скорее, с восхищением, хотя и колебался в определении уровня его таланта. Несколько забавные сомнения сохранились и в его записной книжке, в записи от 20 октября:

«Шестакович[27] — гений должно быть ‹…›.

Лучше плохое назвать хорошим, чем хорошее плохим, а потому я говорю, что Шестакович, должно быть, гений. Прослушав два первых действия оперы „Леди Макбет“, склонен полагать, что Шестакович не гений».

Но вернемся к выступлению Хармса на дискуссии о формализме. Начал он с того, что указал на откровенную бессмысленность в употреблении на дискуссии терминов «формализм» и «натурализм», которые фактически превратились в ругательства. «Я затрудняюсь пользоваться терминами „формализм“ и „натурализм“ в тех смыслах, в каких они употребляются на литературной дискуссии, — заявил он. — Смысл термина „формализм“ настолько разнообразен и настолько каждым выступающим трактуется по-своему, что я не вижу возможности употреблять его в каком-то определенном значении.

Термин „натурализм“ стал почти однозначным с понятиями „цинизм“ и „порнография“».

Основная часть речи Хармса была посвящена не формализму и не натурализму, а импрессионизму — в живописи и литературе:

«…Оказалось, что острее и тоньше карандашный набросок, а не законченная картина. Есть люди, которые знают, что, придя в

гости к художнику и заинтересовавшись его неоконченными карандашными набросками, а не законченными картинами, можно произвести впечатление тонкого знатока искусства.

Я хочу сказать, что в конце XIX в. появились первые явные признаки падения искусства в виде импрессионизма. Мне кажется, что состояние академического искусства того времени было в значительно более плачевном состоянии, чем это казалось тогда.

По многим, многим причинам искусство потеряло дорогу. И вот, импрессионизм показался спасением.

Должно быть, какая-то незначительная доля исторической истины была в импрессионизме, даже по отношению к такому огромному писателю, как Толстой.

Во всяком случае, импрессионизм получил рост и движение.

Такими огромными творческими силами, какие были у Моцарта или Пушкина, не обладали люди конца XIX века. И вот, импрессионизм спасал положение. Обрывок, набросок, штрих, — было легче наполнить творческой силой.

Недостаток творческой мысли заменялся эстетическими ощущениями. Острота положения заменяла силу смысла. Но то, что выглядело остро вчера, уже сегодня не выглядело остро.

Импрессионизм развивался и трансформировался с бешеной скоростью. Появлялись школы и контршколы, эстетика и контрэстетика.

Лучшие люди втравились в это движение, появились действительно любопытные вещи, которые тогда выглядели великими. Искусство повернуло влево.

На протяжении 20 лет искусство проскакало такой путь, что, казалось, за эти 20 лет сделано больше, чем за многие тысячелетия. Были найдены совершенно неизвестные до сих пор приемы. Блестяще были разработаны вопросы обострения, остранения, искажения, создания сложного образа и т. д.

Искусство доскакало до крайних точек. Но требовалось что-то дальше. А что дальше?

Малевич в 1927 году сказал: самое главное в искусстве — это остановиться![28]

И действительно, остановиться было самым левым, самым новым и самым острым. Левое искусство остановилось.

Наступил период, когда стало ясно, что левое искусство в тупике. Есть люди, которые никогда и не были заражены этим левым искусством. Я, во всяком случае, был. И не так просто было осознать несостоятельность левого искусства. Я понял это только в 1929, даже в 1930 году.

Еще раньше я ненавидел импрессионизм, декадентство и

символизм. Левое искусство мне казалось противовесом импрессионизму. И только в 1930 году я понял, что все это одного корня, что это последний отголосок XIX в., последнее буржуазное искусство, так же обреченное на медленную или быструю гибель, как все буржуазное общество.

Мне стало ненавистно всякое, даже незначительное присутствие импрессионизма, всякое бесцельное украшение, всякий никчемный левый выверт.

К сожалению, 50 лет не могли пройти бесследно для искусства.

До сих пор произведения Джойса, Шенберга, Брака и т. д. считаются образцом мастерства.

Это никчемное, бессильное мастерство. Да и не мастерство это. Это ловкий фокус заполнения слабой силой небольшой поверхности. Это пример силы блохи, которая может перепрыгнуть через дом.

Если декаденты и футуристы давно уже отлетели в сторону и перестали влиять на наше искусство, то Джойсы, Браки и Шенберги были вполне законными образцами для подражания.

Кончился тупик искусства, наступивший в XIX в., когда импрессионизм показался спасением.

Наступило время, когда искусство опять может начать развиваться с классической силой».

Импрессионизм как один из трех (наряду с мистическим содержанием и символами) путей преодоления кризиса в литературе был намечен в знаменитом докладе Д. С. Мережковского 1894 года «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе», который годом позже был опубликован в виде статьи. «...Жадность к неиспытанному, — писал он, — погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту *импрессионизмом* (выделения авторские. — *А. К.*)». Импрессионизм понимался Мережковским как «расширение художественной впечатлительности».

Важно отметить, что в докладе на дискуссии Хармс отражает изменение своего отношения к импрессионизму на негативное, реально происшедшее на рубеже 1930-х годов. В конце мая 1935 года Хармс присутствует на концерте в Союзе композиторов и записывает: «Комп‹о›з. Затеплитский сыграл 10 пьес. Страшный импрессионизм. Мне больше других понравились — конец

„Весенней мелодии“ и „Во сне“, исключая марш. Но и это немощно».

Хармс декларирует понимание импрессионизма как синонима левого искусства. Интересно, что в литературоведении впоследствии постоянно встречались попытки объявить импрессионизмом любой призыв к новому, свежему взгляду на предмет, говоря об остранении как органичном приеме импрессионистской поэтики. Есть все основания полагать, что выступление 1936 года явилось для Хармса прямым следствием кризиса, начавшегося у него после возвращения из ссылки в 1932 году в поэтическом творчестве и выразившемся прежде всего в так называемых «УКР» («упражнения в классических размерах»). С 1934—1935 годов стихи появляются в творчестве Хармса лишь эпизодически, основной акцент перенесен на драматические и прозаические тексты. Но зато, в отличие от поэзии, в прозе Хармса конца 1930-х годов резко возрастает значение формальных элементов текста.

Конечно, Хармс был вынужден говорить так, чтобы его речь не диссонировала с общим контекстом «дискуссии», громящей формализм и натурализм. Но ему удалось найти такой тон, который позволил, с одной стороны, заявить о своей особой позиции и даже определенном несогласии с большинством (тут прямая параллель с выступлением Пастернака в Москве), а с другой — фактически подменить предмет разговора: вместо формализма и натурализма речь шла об импрессионизме и левом искусстве. Первое действительно было Хармсу чуждо, от второго он уже отошел к середине 1930-х годов. Таким образом, получилось, что ему практически не пришлось кривить душой даже в мелочах. И что еще важно — даже несмотря на уже прозвучавшие ранее упреки по своему адресу, Хармс не стал ругать свое творчество и не отказался ни от одного своего произведения что для взрослых, что для детей.

Значение речи Хармса для понимания меры его внутреннего сопротивления процессам, происходившим в советском официальном литературном процессе, особенно видно на фоне прозвучавшего четырьмя днями раньше выступления Заболоцкого, которому первым из обэриутов пришлось высказаться на этом судилище. Заключительные слова Заболоцкого стали заголовком, под которым его речь (с небольшими сокращениями) была помещена в газете Ленинградского отделения Союза писателей «Литературный Ленинград»: «Статьи „Правды“ открывают нам глаза».

Начал Заболоцкий с анализа своего творческого пути; этому способствовало как раз то, что исполнилось десять лет его

вхождения в литературу. И, разумеется, разговор пошел о его единственной на тот момент книге «Столбцы» и о поэме «Торжество Земледелия», которые подверглись наиболее ожесточенной критике, граничащей с бранью. Как и полагалось, Заболоцкий покаялся в формализме и заклеймил свой ранний творческий период:

«После того как были написаны „Столбцы“ и завершился период моей работы, мне стало ясно, что дальше этим путем идти нельзя. Живописание вещей, лепка фигур, натуралистические зарисовки мещанства все это было бы хорошо, если бы слово было освещено мыслью, если бы все эти явления были изображены в ясно осознанной исторической перспективе. Этого почти не было в „Столбцах“. Изображение вещей и явлений в ту пору было для меня самоцелью. В этом заключался формализм „Столбцов“, ибо формализм есть самодовлеющая технология, обедняющая содержание. В некоторых стихах, явно экспериментальных, формалистические тенденции выступали еще резче. В ту пору мне казалось, что совершенствовать форму можно независимо от содержания и что эти эксперименты представляют самостоятельный интерес. Конечно, это была ошибка».

Заболоцкому было нелегко заниматься подобной самокритикой не потому, что ему так уж дорога была тогда его первая книга — от поэтики обэриутского периода он уже отказался и выходил к своей «неслыханной простоте», полностью проявившейся уже после войны. Дело было в другом: критические высказывания об этих произведениях Заболоцкого были не только хамскими; они пестрели прямыми политическими обвинениями, что в условиях 1936 года уже более чем серьезно.

Политическая ситуация в СССР в этом году сгущалась буквально на глазах.

Девятого февраля 1936 года замнаркома внутренних дел Г. Е. Прокофьев направил на места директиву: «Имеющиеся в нашем распоряжении… данные показывают возросшую активность троцкистско-зиновьевского контрреволюционного подполья и наличие подпольных террористических формирований среди них… Задачей наших органов является ликвидация без остатка всего троцкистско-зиновьевского подполья. Немедленно приступить к ликвидации всех… дел по троцкистам и зиновьевцам, не ограничиваясь изъятием актива, направив следствие на вскрытие подпольных контрреволюционных формирований, всех организационных связей троцкистов и зиновьевцев и вскрытие террористических групп». 25 марта 1936 года нарком внутренних дел СССР

Г. Г. Ягода сообщил Сталину о том, что директивы находящимся в СССР троцкистам о проведении террористической деятельности дает Троцкий через агентов гестапо, что даже в тюрьмах троцкисты пытаются создавать боевые террористические группы и что руководителем троцкистов в СССР является бывший нарком почт и телеграфа И. Н. Смирнов. Ягода предлагал «всех троцкистов, находящихся в ссылке и ведущих активную работу, арестовать и отправить в дальние лагеря, троцкистов, исключенных из ВКП(б) при последней проверке партийных документов, изъять и решением Особого совещания при НКВД направить в дальние лагеря сроком на 5 лет», а троцкистов, уличенных в причастности к террору, «судить в Военной Коллегии... и всех расстрелять».

Тридцать первого марта 1936 года Сталин дал указание применять к «троцкистам» закон от 1 декабря 1934 года — то есть расстреливать их. Чуть позже это было одобрено Политбюро ЦК ВКП(б). И начались массовые аресты. К апрелю 1936 года, то есть к началу ленинградской писательской дискуссии, в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске уже было арестовано более пятисот человек.

А чуть позже, летом, Ягода и Вышинский организовали первый в СССР открытый политический процесс. Следствие было закончено уже 10 августа 1936 года. По делу сфабрикованного «Объединенного троцкистско-зиновьевского центра» перед судом предстали 16 человек, в том числе осужденные в январе 1935 года по делу «Московского центра» и отбывавшие наказание Зиновьев, Каменев и др. Военная коллегия Верховного суда СССР в открытом судебном заседании 19—24 августа 1936 года приговорила всех обвиняемых к расстрелу. Массовые расстрелы прошли и в лагерях, где содержались политические заключенные.

Заболоцкий прекрасно видел, что происходит. Поэтому он и был вынужден каяться в формализме и одновременно пытаться оградить себя от политических обвинений, что было весьма затруднительно, учитывая общий тон дискуссии. Вместе с тем он попытался и объясниться, указать на то, чем были все-таки полезны стихи «Столбцов», а также — на свои поэтические корни. В доказательство этой преемственности он цитирует не только Хлебникова, но и собственные стихи.

«...Столбцы научили меня присматриваться к внешнему миру, пробудили во мне интерес к вещам, развили во мне способность пластически изображать явления. В них удалось мне найти некоторый секрет пластических изображений. Значит ли это, что каждый молодой поэт должен начинать с того, с чего в свое время начал я? Нет, не значит. Есть более прямой путь.

Совершенствовать технологию можно, лишь совершенствуя содержание, неотделимое от него. Иначе неизбежно попадешь в формалистический тупик. В этом отношении мой пример урок для молодых поэтов.

В 1929 г., в самом начале коллективизации, я решил написать свою большую вещь (речь идет о поэме «Торжество Земледелия». — *А. К.*) и посвятил её тем грандиозным событиям, которые происходили вокруг меня. Я начал писать смело, непохоже на тот средний безрадостный тон поэтического произведения, который к этому времени определился в нашей литературе. В это время я увлекался Хлебниковым, и его строки:

> Я вижу конские свободы
> И равноправие коров...

глубоко поражали меня. Утопическая мысль о раскрепощении животных нравилась мне.

Я рассуждал так: вместе с социалистической революцией человечество вступает в новую эру своего существования. Вместе с человеком начинается новая жизнь для всей природы, ибо человек не отделим от природы, он есть часть природы, лучшая, передовая ее часть. В борьбе за существование победил он и занял первое место среди своих сородичей — животных. Человек так далеко пошел, что в мыслях стал отделять себя от всей прочей природы, приписал себе божественное начало.

Он мыслил так: я и природа. Я человек, властелин, с одной стороны; природа, которую я должен себе подчинить, чтобы мне жилось хорошо, с другой. Такое чувство разобщенности с природой прошло через всю историю человечества и дошло до наших дней, до XX века, века социальных революций и небывалых достижений точных наук. Теперь дело меняется. Приближается время, когда, по слову Энгельса, люди будут не только чувствовать, но и сознавать своё единство с природой, когда делается невозможным бессмысленное и противоестественное представление о какой-то противоположности между духом и материей, человеком и природой, душой и телом.

На другой же день после всемирной революции, думал я далее, человечество не может не заметить, что, уничтожив эксплуатацию в самом себе, оно само является эксплуататором всей остальной живой и мёртвой природы. Человечество, проникнутое духом бесклассового общества, не может не ужаснуться, окинув разумным взглядом свою прошлую борьбу с природой, приводившую к вымиранию целых видов животных и задерживающую до сих пор развитие и усовершенствование

многих видов. Человек бесклассового общества, который хищническую эксплуатацию заменил всеобщим творческим трудом и плановостью, не может в будущем не распространить этого принципа на свои отношения с порабощенной природой. Настанет время, когда человек эксплуататор природы превратится в человека организатора природы.

Природа черная, как кузница,
Кто ты богиня или узница?
Когда бы ты была богиней,
Ты не дружила бы с пустыней.

Когда б ты узницей была,
Давно бы, верно, умерла.
Природа черная, как кузница,
Отныне людям будь союзница,

Тебя мы вылечим в больнице,
Посадим в школу за букварь,
Чтоб говорить умели птицы
И знали волки календарь;

Чтобы в лесу, саду и школе
Уж по своей, не нашей, воле
Природа, полная ума,
На нас работала сама.

Вот в кратких чертах та утопическая концепция, которая интересовала меня 6—7 лет тому назад, когда я писал Торжество Земледелия. Передо мной открывалась грандиозная перспектива переустройства природы, и ключом к этой перспективе были для меня коллективизация деревни, ликвидация кулачества, переход к коллективному землепользованию и высшим формам сельского хозяйства. Об этом я и хотел писать в своей поэме.

Как я теперь понимаю, уже сам замысел поэмы был неблагополучен в том отношении, что он соединял воедино реалистические и утопические элементы. Получилось так, что утопический элемент нарушил в моей поэме все остальные пропорции, благодаря чему, в частности, было до некоторой степени смазано отображение классовой борьбы. Недооценка реалистической правды искусства привела к идилличности, к пасторальности поэмы, что шло вразрез с действительностью. Поэтому-то читатель, или по крайней мере часть читателей, воспринял поэму в каком-то ироническом, пародийном плане.

Этому восприятию способствовали еще не изжитые формалистические приемы стиха».

Закончив отречение от своего раннего творчества, Заболоцкий попытался показать, какую войну развернула против него критика. С этой целью он привел две весьма выразительные цитаты из статей о себе:

«А критика? Помогла она автору? Членораздельно и толково объяснила она ему, в чем согрешил он перед читателем? Две небольшие цитаты в достаточной степени ответят нам на этот вопрос.

1930 год. Журнал „Печать и революция“. Статья о „Столбцах“. Об авторе „Столбцов“ говорится так:

„Наш весельчак, наш сыпнотифозный... язык его развязывается только около выгребных ям, а красноречие его осеняет лишь тогда, когда он соседствует с пивной или со спальней... О чем бы он ни писал, он свернет на сексуал. У него даже дом, виляя задом, летит в пространство бытия. Эти стихи не свежи. Они что-то среднее между второй молодостью и собачьей старостью. Если же говорить о стихе, то по стилю это напоминает постель“[29].

Вот другой пример:

1932 год. Журнал „Красная новь“. Тарасенков пересказывает „Торжество Земледелия“ и затем переходит ко мне, к автору поэмы. Я изображен в статье таким образом:

„...Вот стоит он на сцене главный механик и режиссер только что разыгранного фарса, маленький человечек со взглядом инока с картины Нестерова. Он постарел, оброс бородой и завел честную канцелярскую толстовку. Он тихонько улыбается из-под мохнатых бровей.

Да, да, это наш старый знакомый. Разве не его мы видели этой весной в одном из колхозов Северного Кавказа? Он вписывал трудодни в толстую большую книгу. У одного из колхозных лодырей и пьяниц оказалось по этим записям ровно столько же трудодней, сколько у двух ударниц, взятых вместе, у двух красных партизанок-пулеметчиц. Мы разоблачили его и выгнали из колхоза.

Наша бригада перебралась на Среднюю Волгу. Он, сам того не зная, следовал за нами. Мы обнаружили его в одной из самарских деревушек в роли хранителя колхозного инвентаря.

Почему-то все хомуты и сбруи оказались смазанными свежей лошадиной кровью, от которой прядали ушами жеребцы и кобылы, дико раздувая ноздри, рвали упряжь и ржали, уносясь в разные стороны.

Человечек стоит на пустой сцене и улыбается. Он переплел

указательный, безымянный и средние пальцы обеих рук и медленно вращает друг вокруг друга... и пр.“.

Кажется, ни над одним советским поэтом критика не издевалась так, как надо мной. И каковы бы ни были мои литературные грехи, все же подобные статьи и выступления не делают чести новой критике. Автора они еще больше дезориентируют, отталкивают от искусства. Вот и все их значение. Кому это идет на пользу?

После „Торжества Земледелия“ я написал ряд поэм и книгу стихов о природе. Каждая из этих вещей имеет свои достоинства и свои недостатки, но, поскольку эти вещи еще не опубликованы, говорить о них я не буду. Я хотел бы остановиться лишь на стихотворении „Север“, которое не так давно было напечатано в „Известиях“. Это одно из тех стихотворений, в котором, как в зародыше, таится будущее всей работы. По крайней мере, мне так кажется сейчас. Это стихотворение представляется мне простым, доступным для широкого читателя, и в то же время та пластическая выпуклость, которая была для меня самоцелью в Столбцах, здесь дана на новой основе. Здесь она уже не самоцель, она лишь средство, лишь иллюстрация, лишь аргумент в пользу завоевания Севера. Появились историческая перспектива, мысль, общественное содержание, и благодаря этому изменилась функция приема.

Конечно, формализм в искусстве вещь вредная и подлежащая всяческому осуждению. Формалистическое искусство может достигнуть огромного совершенства, но в нем нет простой человеческой правды, которая и составляет самый секретный секрет всяческого искусства, которая делает искусство искусством народным. И если по-настоящему одаренный формалист честно смотрит в глаза истине, он не может не повторить известных слов Фауста:

Я философию постиг,
Я стал юристом, стал врачом...
Увы, с усердьем и трудом
И в богословье я проник,

И не умней я стал в конце концов,
Чем прежде был. Глупец я из глупцов.
Магистр и доктор я уж вот
Тому пошел десятый год;

Учеников и вкривь и вкось
Вожу я за нос на авось

И вижу все ж, что не дано нам знанья,
Изныла грудь от жгучего страданья,

Пусть я разумней разных простаков
Писак, попов, магистров, докторов,
Пусть не страдаю от пустых сомнений,
Пусть не боюсь чертей и привидений,

Пусть в самый ад спуститься я готов,
Зато я радостей не знаю,
Напрасно истины ищу,
Зато, когда людей учу,
Их научить, улучшить не мечтаю.

И вот проходят перед нами величественная эпопея Фауста, его страстные поиски правды, его отчаянные, новые поиски. И вот заключительный аккорд: Фауст строит огромную плотину, чтобы оградить от наводнений приморскую страну. Общественно полезный труд вот к чему пришел Фауст. Труд на благо широких народных масс.

Что такое борьба с формализмом? Это борьба за такой тип искусства, который, будучи совершенным по своему техническому уровню, отвечает идее широких масс, доступен им, близок и дорог. Это тот тип работы, к которому пришел Фауст в результате своих долгих поисков. Кто знает, многие ли из нас в своем искусстве сами, без посторонней поддержки, достигли бы этого конечного результата. Вероятно, это были бы немногие единицы. Статьи „Правды“ открывают нам глаза. И мы должны быть благодарны партии за это».

Итак, Заболоцкий в итоге поставил знак равенства между борьбой с формализмом и понятностью искусства, обозначив те эстетические принципы, которым он отныне собирался следовать. Это прискорбное покаяние было, увы, далеко не единственным в русской литературе этого времени, о подобных признаниях впоследствии точно скажет, Пастернак устами Юрия Андреевича Живаго — в ответ на слова Дудорова о том, как ссылка помогла ему духовно вырасти и как она его политически перевоспитала: «Это как если бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже».

Впрочем, Заболоцкому это не помогло. На свободе ему оставалось провести всего два года.

В тот же день, что и Хармс, но после перерыва на собрании выступил и Николай Олейников. Его положение было

значительно тяжелее, чем у его друзей, ведь Олейников был членом партии. Кроме того, уже прозвенел и первый звонок. Всего год назад, в 1935 году, был расстрелян как троцкист близкий приятель Олейникова Владимир Павлович Матвеев, директор ленинградского отделения «Союзфото». Сейчас уже непросто говорить наверняка, но, видимо, можно считать фактом то, что Олейников весьма тесно общался с некоторыми представителями ленинградской оппозиции, в которой преобладали сторонники Троцкого и Зиновьева. В то же время он не мог сконцентрировать разговор исключительно вокруг своей организационной и редакторской работы в детской литературе: занимаемая им должность ответственного редактора и партийность обязывали говорить о других и об общем положении дел в детской литературе. Причем, как легко догадаться, благодушные разговоры тут не годились: общий тон дискуссии требовал критики — и весьма жесткой критики. А в этом случае объектами критики Олейникова, несомненно, должны были бы стать его друзья: Хармс, Введенский, Заболоцкий, Шварц.

И Олейников избирает весьма тонкий и беспроигрышный вариант. Он обрушивается на формализм и натурализм всей силой, предостерегает тех, кто думает, будто это явление возможно лишь во взрослых произведениях. Он вскользь проходится по квазифольклорным рифмующимся названиям («Льдина-холодина», «Муха-цокотуха», «Мастер-ломастер»), не забыв покритиковать и свою книгу 1928 года «Танки и санки», которую еще тогда на страницах «Правды» называли «опошлением героической борьбы против белых и интервентов», требуя эту «вредную книгу» немедленно изъять. Но критика формализма при этом оказывается у Олейникова построена весьма интересным образом: друзья из-под нее выводятся тем или иным способом.

Вот, например, Олейников говорит о том, что «в детской литературе сказ принял эпидемическую форму». Речь идет о весьма популярном приеме повествования, который действительно еще в 1920-е годы захватил советскую «взрослую» прозу и немедленно перешел в детскую литературу. Главным отличием сказа является ведение рассказа повествователем языком персонажа (неважно, входит ли при этом сам повествователь в число персонажей или нет). При этом возникает ощущение непосредственной устной речи — со всеми ее признаками: просторечиями, диалектизмами, неправильностями, избыточностью и т. п. Поскольку персонажи сказовых произведений, как правило, являлись людьми невысокого социального уровня, то и насыщенность текстов разного рода

«простонародными» словами и выражениями была весьма высокой. Олейников справедливо говорит, что «сказ позволяет автору заставить читателя на протяжении всего рассказа следить за переживаниями героя, пользуясь сказом и меняя темп речи, близкой и разговорной. Автор может показать чередование эмоций, их высоту и силу». Однако — особенно в детской литературе — сказ стал модой, им пользуются неумело, хватаясь прежде всего за популярную форму (вот он — искомый «формализм»).

Всех ли писателей, использующих сказ, касаются упреки Олейникова? Нет, конечно! Разумеется, есть небольшое количество настоящих мастеров, в чьих руках сказ действительно играет всеми гранями и дает читателю ощущение подлинной включенности в мир художественного текста. Думаю, нетрудно догадаться, чьи имена приводит Олейников, называя этих мастеров:

«Первым в детской литературе, кто начал писать сказом, был Борис Житков. Сразу же у него наметился успех и сразу же начались бесчисленные подражания житковской манере письма. Но Житков имел право так писать, его разговорный язык был органическим, а не надуманным.

Другой писатель, который несомненно владеет сказом — это Пантелеев.

Этого нельзя сказать об остальных. Их манера письма никак не вытекает из содержания. Язык их произведений — такой же не свой язык, как не свой язык в письмах со службы царского солдата».

Нельзя сказать, что Олейников не обвинял своих друзей. Он обвинял их — громко, во всеуслышание! Никто не мог упрекнуть его в том, что тогда называлось корявым выражением «замазывание недостатков». Но в чем была суть обвинений? Отнюдь не в формализме и натурализме. Олейников стал ругать своих друзей... за то, что они мало работают в детской литературе, мало печатают своих произведений:

«Я обвиняю Шварца в том, что он за последние годы отошел от детской литературы, в том, что он уклоняется от работы в детском издательстве.

Правда, и в театре, и в кино он работает как детский автор, но в детской литературе он молчит.

Товарищи, для детского писателя это очень серьезное обвинение, не менее серьезное, чем обвинение в формализме».

Последней фразой Олейников как бы специально подчеркивает: в том самом главном грехе, ради которого и собрали писателей, Шварц неповинен. А насколько действительно

серьезно выдвинутое им «обвинение» в уходе из детской литературы, становится ясно уже через несколько предложений, когда значительная часть ответственности перекладывается на… издательство, не ценившее Шварца:

«Я считаю, в молчании Шварца повинно также и детское издательство. Довольно долгое время оно относилось к Шварцу небрежно и не старалось сохранить его как своего постоянного автора».

Получилось весьма изящно.

Примерно такой же риторический прием использовал Олейников и в отношении Хармса: критика, которая на деле оборачивается похвалой и упреком издательствам и журналам, не спешащим приглашать печататься таких замечательных детских авторов:

«Я считаю, что, несмотря на все свои ошибки, Хармс — очень ценный детский поэт. Недаром же С. Я. Маршак — человек, необычайно требовательный в отношении стихов — так охотно сотрудничает с Хармсом. У Маршака и Хармса есть несколько вещей, написанных совместно. А выбор Маршака — вещь не случайная.

Но почему же молчит Хармс, почему он не пишет стихов за последние годы?

Почему он не старается своих старых ошибок (так! — *А. К.*) исправить новой полноценной продукцией?

Почему детское издательство не ведет работу с Хармсом в этом направлении?

Мне известно, что в настоящее время Хармс работает над переделкой для детей Дон-Кихота. Это очень хорошо и очень нужно. Я думаю, что Хармс лучше остальных сможет обработать для детей Сервантеса.

Но не в этом его главная работа. Он должен заниматься прямым своим делом — писанием детских стихов, насыщенных советской тематикой».

Примерно в том же духе говорил Олейников и о Введенском с Заболоцким, упомянул он и Б. Левина с Савельевым (под таким псевдонимом писал Леонид Липавский). И в финале своего выступления, снова покритиковав себя, он заговорил о ситуации в детских журналах. В его выступлении приводились факты, которые приводить было просто опасно. В то время, когда государственная пропагандистская машина доказывала, насколько стало лучше жить в Советской стране по сравнению с царской Россией и насколько лучше живут люди при социализме, чем в капиталистических странах, Олейников с потрясающей смелостью привел с трибуны убийственный пример: оказывается,

в России до революции выходило около сорока детских журналов, в Нью-Йорке в середине 1930-х годов — 200, а в Москве и Ленинграде — всего пять. При этом четыре в Москве и лишь один — в Ленинграде. Олейников предложил создать 15 новых детских журналов, причем среди них должны были быть совсем уж для того времени необычные, как, например, журнал для трехлетних. В нем не должно быть текста вообще — одни картинки.

Наверное, даже нет смысла упоминать, что даже несмотря на то, что выступление Олейникова получило положительную оценку в «Литературном Ленинграде», все его предложения были положены под сукно.

А что он имел в виду, когда говорил о работе Хармса над Сервантесом? Действительно, в 1930-е годы стало очень популярно пересказывать произведения классиков европейской литературы. Охотно занимались этим и бывшие обэриуты, к примеру, годом раньше, в 1935 году, вышел из печати роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в пересказе Заболоцкого для детей старшего возраста с рисунками Доре. Разумеется, пересказ подобного явно недетского текста для детей представлял известную трудность, но Заболоцкого это не смутило. Примерно так же родился и замысел Хармса пересказать Сервантеса. Об этом рассказал в своих воспоминаниях Н. И. Харджиев, называя в качестве автора идеи подобных пересказов С. Маршака: «И вот, Хармсу предложили пересказать „Дон-Кихота“. Я жил тогда у Хармса, он должен был пойти заключить договор. Мы договорились после этого встретиться, чтобы пойти обедать. Я спрашиваю у него: „Ну, как, заключили договор?“ Он отвечает: „Нет“. — „Почему?“ — „Знаете, на Сервантеса рука не поднимается“». В качестве существенного штриха следует помнить, что с 1932 года детские книги у Хармса не выходили (Олейников был тут совершенно прав в своем выступлении) и зарабатывал он нечастыми публикациями, в основном в «Чиже» (в «Еже» у него после 1932 года вышла только одна публикация — стихотворение «Новый город», 1935), так что деньги, которые он мог бы получить по договору за Сервантеса и от которых он в результате отказался, были для нега совсем не лишними.

В 1936 году Хармс перевел любимого им с детства Вильгельма Буша. Его перевод стихотворной повести «Плиш и Плум» (под названием «Плих и Плюх») печатался в журнале «Чиж» с восьмого по двенадцатый номер. Замечательный немецкий поэт и художник Вильгельм Буш (1832—1908) стал изобретателем популярнейшего в настоящее время жанра комикса — когда рисунок и текст, дополняя друг друга,

составляют единое целое, а сюжет развертывается одновременно в языковом и иллюстративном повествовании. Кроме книги «Плиш и Плум» Буш написал довольно много других комиксов, среди которых более всего до сих пор знаменита история двух друзей — «Макс и Мориц».

Надо сказать, что Хармсу пришлось делать не точный перевод, а вольный. Он несколько адаптирует текст, делает его более понятным для маленького советского читателя, убирает некоторые недопустимые фрагменты текста (пятая глава, о которой речь еще ниже). В. Буш вообще в своем творчестве не избегал так называемого «черного юмора», который, разумеется, в советской книге был совершенно неприемлем. К примеру, один из переводившихся на русский язык еще до революции его рассказов («Ледяной Петер») повествует о том, как юный сорванец Петер, не послушавшись родителей, уходит кататься на речку. Мороз стоит страшный, он проваливается в прорубь, и домой его приносят уже в виде ледяной статуи. Родители ставят его отогревать к печке, но Петер, уже насквозь промерзший, просто тает, превращаясь «в какой-то кисель». Неунывающие родители собирают этот кисель ложкой в банку — и рисунок этой самой банки с киселем-Петером внутри завершает комикс (этот последний кадр не решились дать русские переводчики).

Поэтому Хармсу приходилось смягчать наиболее острые углы повести о двух братьях, спасших и воспитавших двух щенков.

Вот, например, Хармс повествует о том, как, погнавшись за мышкой, щенки попали на цветочную клумбу соседки, а также, что произошло в результате этого:

Мышь бежит,
За ней собаки.
Не уйти ей от собак.
На пути
Левкои,
Маки,
Георгины
И табак.

Псы рычат,
И громко воют,
И ногами
Землю роют,
И носами
Клумбу роют,
И рычат,

И громко воют.

В это время Паулина,
Чтобы кухню осветить,
В лампу кружку керосина
Собиралась перелить.

Вдруг в окошко поглядела
И от страха побледнела,
Побледнела,
Задрожала,
Закричала:
«Прочь, скоты!
Все погибло.
Все пропало.
Ах, цветы, мои цветы!»

Гибнет роза,
Гибнет мак,
Резеда и георгин!

Паулина на собак
Выливает керосин.
Керосин
Противный,
Жгучий,
Очень едкий
И вонючий!

Воют жалобно собаки,
Чешут спины
И бока.
Топчут розы,
Топчут маки,
Топчут грядки табака.

Громко взвизгнула соседка
И, печально вскрикнув «У-у-у!»,
Как надломленная ветка,
Повалилась на траву.

Как мы видим, в переводе Хармса поступок соседки — это жест отчаяния, последняя попытка защитить дорогие ей цветы. У

Буша тональность в тексте несколько другая — фрау Кюммель (так у него зовется соседка, ставшая у Хармса Паулиной), облив собак жгучим керосином, радуется вовсю: она закрывает глаза и улыбается от полученного удовольствия. И только потом, увидев, что ее месть привела к еще более ужасным для цветов последствиям, она, как и у Хармса, падает в обморок.

При переводе Хармс полностью выпустил пятую главу оригинала, которая была выдержана в откровенно антисемитском тоне. Речь в ней шла о появлении персонажа по имени Шмульхен Шифельбайер, в изображении которого на рисунке легко можно было узнать карикатуру на еврея (это же подчеркивалось и описанием: горбатый нос, длинный пиджак-лапсердак, короткие брюки и, разумеется, неимоверная хитрость). Плиш и Плум набрасываются на него, рвут полы пиджака, а «Шмуль» проявляет свою хитрость тем, что «обманывает» собак, встав на четвереньки и взяв свою шляпу в зубы. Глава заканчивалась тем, что хитрый и алчный Шифельбайер заставляет «папу Фиттих» — отца Пауля и Петера — заплатить ему за порванную одежду. Интересно, что дореволюционные переводы этого произведения В. Буша под названием «Плиш и Плум (две собачки)», выполненные К. Льдовым (Розенблюмом), никаких изъятий не содержали и полностью воспроизводили главу о еврее:

> В июльский полдень брел пешком
> Еврей-торговец. Нос крючком,
> Крючком и трость, сюртук до пят,
> Цилиндр, напяленный назад...

Далее следовал соответствующий рисунок. Еврея в переводе Льдова звали Айзек Шифельсон. Хармс никак не мог оставить в тексте своего «Плиха и Плюха» этот отрывок — не только из-за цензурных требований, но и по причине своего теплого отношения к евреям. Марина Малич, жена Хармса, вспоминала: «У нас было много друзей-евреев, прежде всего у Дани. Он относился к евреям с какой-то особенной нежностью. И они тянулись к нему».

Впрочем, как Хармс ни работал над переводом, одну особенность немецкого текста ему переделать не удалось — слишком уж серьезно она была интегрирована в фабулу повествования. А ведь финал рассказа о двух мальчишках совсем не соответствовал представлениям о советской морали, да, по сути, и не только советской. Ведь Пауль и Петер, спасшие и вырастившие двух щенков, которые стали их друзьями, получают в конце концов награду, — но какую?

Англичанин мистер Хопп
Смотрит в длинный телескоп.
Видит горы и леса.
Облака и небеса.
Но не видит ничего,
Что под носом у него.

Вдруг о камень он споткнулся,
Прямо в речку окунулся.

Шел с прогулки папа Фиттих,
Слышит крики: «Караул!»
«Эй, — сказал он, — посмотрите,
Кто-то в речке утонул».

Плих и Плюх помчались сразу,
Громко лая и визжа.
Видят: кто-то долговязый
Лезет на берег дрожа.

«Где мой шлем и телескоп?» —
Восклицает мистер Хопп.

И тотчас же Плих и Плюх
По команде в воду — бух!
Не прошло и двух минут,
Оба к берегу плывут.

«Вот мой шлем и телескоп!» —
Громко крикнул мистер Хопп.
И прибавил: «Это ловко!
Вот что значит дрессировка!
Я таких собак люблю,
Я сейчас же их куплю!
За собачек сто рублей
Получите поскорей!»

«О! — воскликнул папа Фиттих. —
Разрешите получить их!»

«До свиданья, до свиданья,
До свиданья, Плюх и Плих!» —
Говорили Пауль и Петер,
Обнимая крепко их.

«Вот на этом самом месте
Мы спасли когда-то вас.
Целый год мы жили вместе,
Но расстанемся сейчас».

Итак, получается, что, вырастив щенков, ребята их выгодно продали. Сто рублей становятся прекрасной наградой за проданную дружбу. К счастью, прекрасная стиховая техника Хармса затемняет столь неоднозначную сюжетную коллизию.

В том же 1936 году Хармс переводит еще одно произведение В. Буша — стихотворение «Как Володя быстро под гору летел».

Полная невозможность печатать свои взрослые произведения приводит Хармса к отчаянной попытке создать, как бы сказали позже, «самиздатский» рукописный журнал под названием «Тапир». Любящий организационные, тонкости, Хармс пишет «Проспект», в котором подробно расписывает условия существования журнала. Фантазия его разыгралась до такой степени, что журнал предполагалось делать самоокупаемым, причем с выплатой гонорара!

«Журнал „Тапир“ основан Даниилом Ивановичем Хармсом. Сотрудничать в журнале может всякий человек, достигший совершеннолетия, но право приема или отклонения материала принадлежит всецело одному Даниилу Ивановичу Хармсу. Сотрудничать в журнале могут также и покойники из коих главными и почетными будут:

1) Козьма Петрович Прутков — и
2) Густав Мейринк.

В журнале „Тапир“ не допускаются вещи содержания:

1) Антирелигиозного
2) Либерального
3) Антиалкогольного
4) Политического
5) Сатирического
6) Пародийного

Желающим сотрудничать в „Тапире“ следует запомнить, что каждая вещь должна удовлетворять шести условиям запрещения и быть такой величины, чтобы умещалась на двух столбцах одной журнальной страницы. Выбор страницы производится Д. И. Хармсом.

Оплата:

I проза: за 1 стран. — 1 руб., за 1 колонку — 50 коп., за 1/4 кол. — 25 коп.

II стихи: 2 коп. за строчку.

Журнал из помещения квартиры Д. И. Хармса не выносится. За прочтение номера „Тапира“ читатель платит Д. И. Хармсу 5 копеек. Деньги поступают в кассу Д. И. Хармса. Об этих деньгах Д. И. Хармс никому отчета не отдает. За Д. И. Хармсом сохраняется право повышения и понижения гонорара за принятие в журнал вещи, а также повышения и понижения платы за прочтение номера, но с условием, что всякое такое повышение и понижение будет оговорено в номере предыдущем.

Желающие могут заказать Д. И. Хармсу копию с „Тапира“. 1-ая коп. с одного № — стоит 100 руб. II-ая коп. — 150, III — 175, IV — 200 и т. д.».

К проспекту Хармс приложил написанную им статью про «великого императора Александра Вильбердата», которого «при виде ребенка тут же начинало рвать». Разумеется, император этот был плодом хармсовского вымысла.

Вряд ли стоит говорить о том, что замысел журнала так и не был осуществлен.

Среди предпочитаемых «покойников» Хармс не случайно указал Мейринка (Майринка) и Пруткова. В середине 1930-х годов он особенно увлекался Мейринком, чьим лучшим его произведением считал роман «Зеленый лик», а Пруткова чтил всегда, причем не только произведения, подписанные Прутковым, но и вещи писателей, его создавших. По свидетельству Н. И. Харджиева, «Хармс высоко ценил стихи А. К. Толстого и даже в слабых его вещах находил хорошие строки. Одним из любимых авторов был Козьма Прутков. Особенно восхищался он сценой из трагедии „Semi colon“ („Точка с запятой“) Алексея Толстого, отсутствующей в цикле Козьмы Пруткова. В этой трагедии действующие лица ходят по окружности урыльника, в котором „плывет корабль на всех парусах“».

Двадцатого августа 1936 года Хармс вместе с Я. С. Друскиным ночью возвращается со дня рождения Тамары Мейер-Липавской. Друскин потом записал в своем дневнике: «Всю дорогу разговор о том, у кого меньше мыслей осталось. Но, может быть, нет мыслей, потому что потерян способ обозначения или названия мыслей? Может быть, надо сказать так: нет мыслей, потому что я не записываю их. Конечно, это все равно: записать, запомнить или сказать, надо уметь удержать их, то есть назвать,

уметь назвать некоторые ощущения или наблюдения».

Эта мысль — о том, что мало почувствовать, нужно еще и уметь вычленить ощущения, затем зафиксировать их и, наконец, дать им имена, — присутствует в творчестве Хармса еще с 1931 года, когда был написан рассказ «Утро», в котором герой-повествователь пытается почувствовать и описать ту тончайшую грань сознания, которая разделяет сон и бодрствование:

«Я взглянул на часы. Три часа семь минут. Значит, спать я должен, по крайней мере до половины двенадцатого. Скорей спать! Я потушил лампу и лег. Нет, я должен лечь на левый бок. Я лег на левый бок и стал засыпать. Я смотрю в окно и вижу, как дворник метет улицу. Я стою рядом с дворником и говорю ему, что, прежде, чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо написать.

По моей ноге скачет блоха. Я лежу лицом на подушке с закрытыми глазами и стараюсь заснуть. Но слышу, как скачет блоха, и слежу за ней. Если я шевельнусь, я потеряю сон. Но вот я должен поднять руку и пальцем коснуться лба. Я поднимаю руку и касаюсь пальцем лба. И сон прошел. Мне хочется перевернуться на правый бок, но я должен лежать на левом.

Теперь блоха ходит по спине. Сейчас она укусит.

Я говорю: Ох, ох.

Закрытыми глазами я вижу, как блоха скачет по простыне, забирается в складочку и там сидит смирно, как собачка. Я вижу всю мою комнату, но не сбоку, не сверху, а всю сразу, зараз. Все предметы оранжевые. Я не могу заснуть. Я стараюсь ни о чем не думать. Я вспоминаю, что это невозможно, и стараюсь не напрягать мысли. Пусть думается о чем угодно. Вот я думаю об огромной ложке и вспоминаю басню о татарине, который видел во сне кисель, но забыл взять в сон ложку. А потом увидел ложку, но забыл... забыл... забыл... Это я забыл, о чем я думал. Уж не сплю ли я? Я открыл для проверки глаза.

Теперь я проснулся. Как жаль, ведь я уже засыпал и забыл, что это мне так нужно. Я должен снова стараться заснуть. Сколько усилий пропало зря. Я зевнул. Мне стало лень засыпать. Я вижу перед собой печку. В темноте она выглядит темно-зеленой. Я закрываю глаза. Но печку видеть продолжаю. Она совершенно темно-зеленая. И все предметы в комнате темно-зеленые. Глаза у меня закрыты, но я моргаю, не открывая глаз. „Человек продолжает моргать с закрытыми глазами, — думаю я. — Только спящий не моргает“. Я вижу свою комнату и вижу себя, лежащего на кровати. Я покрыт одеялом почти с головой. Едва только торчит лицо. В комнате всё серого тона. Это не цвет, это только схема цвета. Вещи загрунтованы для красок. Но краски

сняты. Но эта скатерть на столе хоть и серая, а видно, что она на самом деле голубая. И этот карандаш хоть и серый, а на самом деле он желтый.

— Заснул, — слышу я голос».

На самом деле, предметом художественного изображения в приведенном отрывке является ситуативный парадокс. Рассказчик «Утра» пытается осознать процесс засыпания, но сам процесс этот, по своей сути, таков, что любое вмешательство со стороны сознания его разрушает. Герою удается почувствовать, что процесс засыпания связан с потерей пространством и временем своих исконных свойств: теперь время практически останавливается, а пространственные перемещения зависят не от расстояния и энергии, потраченной на преодоление расстояния, а от малейшего неосознанного желания. Мгновение — и герой уже стоит рядом с дворником за окном и объясняет ему свою главную проблему: колоссальные трудности с переводом хранящихся в душе ощущений и впечатлений на язык, понятный другим. А уже годом позже, в курской ссылке, в другом рассказе хармсовский повествователь будет мучительно искать нужное слово на букву «р», сочиняя десятки разных вариантов.

В том же 1936 году Хармс, отвечая на предложение Друскина «написать о голом человеке: как он одевается, что ест, каких женщин любит», — снова вернулся к сну и пограничной ситуации засыпания: «Когда Вы это предложили, я подумал: голый человек ничего не хочет. Вот что я думал: существует ли вообще абсолютное желание или желание относительно? Засыпая, я чувствую, как постепенно нарушается порядок моих мыслей. Некоторое время я еще могу восстановить его, но затем появляются новые мысли, я уже не думаю, я вижу, и сам делаюсь участником каких-то непонятных, странных событий. Это приятное состояние. Мне не надо делать усилий, не надо говорить, ни думать, я нахожусь в стороне от всего. И самое главное: нет ощущения времени и скуки. Я чувствую себя вестником. Причем все это происходит со мной и для меня. Бывают сны, в которых сам как будто не участвуешь. Но даже и в таких снах ощущаешь большую связь с тем, что происходит, чем наяву. То же самое, что и при засыпании, было сегодня днем».

Примерно об этом же размышляет в это время в своих дневниках и Друскин. Это заставляет думать, что проблема языка как посредника между человеком и миром занимала и других «чинарей» и активно в то время ими обсуждалась. Предвосхищая идеи Уорфа и Витгенштейна, Друскин сравнивает систему языковых понятий с сеткой, которую человек накладывает на мир. Сетка способствует пониманию и дает возможность людям

общаться друг с другом, но она же и становится препятствием к более глубокому пониманию мира. Необходимо создать новую сетку, чтобы увидеть мир по-новому. Такое понимание чрезвычайно близко к идеям, высказанным в декларации ОБЭРИУ, — о необходимости посмотреть на мир «голыми глазами».

Эссе «О голом человеке» в форме письма Хармсу написал сам Друскин. Их дружеская философская и квазифилософская переписка возникает в середине 1930-х годов; до нас дошли три ответных письма Хармса, написанных годом позже — в августе — сентябре 1937 года. В одном из них, в частности, Хармс пишет об упоминаемых здесь со слов Друскина «вестниках» — «существах из соседнего мира», которых придумал Леонид Липавский, создав точную «кальку» с греческого слова ἄγγελος, которое действительно в своем первоначальном значении отсылало именно к «вестникам», «посланцам». В промежуточном состоянии между явью и сном Хармс ощущает себя этим межмирным существом-посредником.

А на следующий день после дня рождения Т. Мейер-Липавской, 21 августа 1936 года, Хармс пишет рассказ «Судьба жены профессора» (первоначальное название «Приключение профессора»). 31 августа написан рассказ «Кассирша» (первоначально — «Маша и Кооператив»), а 1 сентября появляется рассказ «Отец и Дочь».

Август — начало сентября 1936 года стал не просто чрезвычайно плодотворным творческим периодом в жизни Хармса, этот период можно с уверенностью определить как рождение нового типа хармсовской прозы, и три упомянутых рассказа являются самыми яркими ее примерами. В центре этих текстов — проблема смерти, ее обратимости, а также похорон.

«Судьба жены профессора» начинается обычным для Хармса приемом: рассказом о событии, не имеющем отношения к фабуле:

«Однажды один профессор съел чего-то, да не то, и его начало рвать.

Пришла его жена и говорит:

— Ты чего?

А профессор говорит:

— Ничего.

Жена обратно ушла.

Профессор лег на оттоманку, полежал, отдохнул и на службу пошел».

После этой псевдозавязки, которая никак более не отразится в фабуле рассказа, начинается завязка подлинная: на службе профессор узнает, что ему «жалование скостили: вместо 650 руб.

всего только 500 оставили». Попытки выяснить, в чем дело, у директора и бухгалтера ни к чему не приводят — и профессор отправляется «за правдой» в Москву.

Следует заметить, что в цифрах Хармс практически точен. В 1936 году в СССР средняя зарплата рабочего составляла 250 рублей, профессора — 400—500, Сталин получал 1200 рублей в месяц. Так что подобное начало заставляет потенциального читателя воспринимать текст не на алогически-авангардном фоне, но ориентирует на некий мимесис («подражание» реальности). Этот «неореализм», при котором абсурдирующие элементы текста разворачиваются на фоне почти не искаженного бытия, глубоко в него внедряясь, и станет главным признаком хармсовской прозы второй половины 1930-х — начала 1940-х годов.

Через несколько дней жена уехавшего в Москву профессора получает по почте посылку. В посылке — баночка с пеплом и записка: «Вот все, что осталось от Вашего супруга». Оказывается, в дороге профессор заболел гриппом и умер в Москве в больнице. Его тело сожгли в крематории, а пепел по почте прислали жене.

В этом кратком фрагменте оказываются «свернуты» целые сюжеты, отсылающие к реальным событиям, наподобие того, как это было в стихотворениях Хармса «Нева течет вдоль Академии» и «I Разрушение». Однако, судя по всему, на этот раз Хармс использовал события, уже мифологизированные в современной ему русской литературе, прежде всего — в романах Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (опубликован в 1928 году) и «Золотой теленок» (опубликован в 1931 году). Журнал «30 дней», в котором были опубликованы оба романа, был не просто читаем Хармсом и его друзьями; в 1934 году именно в нем появились единственные «взрослые» стихи Н. Олейникова, напечатанные при его жизни.

Оба «свернутых» сюжета имеют прямое отношение к похоронам. Быстрая смерть профессора от гриппа отсылает к знаменитой пандемии «испанки», свирепствовавшей по всему миру в 1918—1920 годах. Тогда, по нынешним грубым подсчетам, скончалось более двадцати миллионов человек, что превышало число погибших как от средневековой эпидемии чумы в XIV веке («черная смерть»), так и в результате сражений Первой мировой войны. Болезнь протекала необычно скоротечно, переходя в воспаление легких и вызывая у заболевших кровохарканье, что и породило название «пурпурная смерть». Быстрая гибель профессора от гриппа вызывает ассоциацию именно с «испанкой». Однако вокзал как место действия (в Москве, на вокзале, профессор почувствовал, что не может выйти на платформу, и его

оттуда везут в больницу) в сочетании с «испанкой» вызывают в памяти сцену у привокзального сквера в «Двенадцати стульях», где Воробьянинов и Бендер встречают приехавшего в Москву за заработком гробовых дел мастер Безенчука:

«— А сюда тебя зачем принесло?

— Товар привез.

— Какой же товар?

— Свой товар. Проводник знакомый помог провезти задаром в почтовом вагоне. По знакомству.

Ипполит Матвеевич только сейчас заметил, что поодаль от Безенчука на земле стоял штабель гробов. Один из них Ипполит Матвеевич быстро опознал. Это был большой дубовый и пыльный гроб с безенчуковской витрины.

— Восемь штук, — сказал Безенчук самодовольно, — один к одному. Как огурчики.

— А кому тут твой товар нужен? Тут своих мастеров довольно.

— А гриб?

— Какой гриб?

— Эпидемия. Мне Прусис сказал, что в Москве гриб свирепствует, что хоронить людей не в чем. Весь материал перевели. Вот я и решил дела поправить.

Остап, прослушавший весь этот разговор с любопытством, вмешался:

— Слушай, ты, папаша. Это в Париже грипп свирепствует.

— В Париже?

— Ну да. Поезжай в Париж. Там подмолотишь! Правда, будут некоторые затруднения с визой, но ты, папаша, не грусти. Если Бриан тебя полюбит, ты заживешь недурно — устроишься лейб-гробовщиком при парижском муниципалитете. А здесь и своих гробовщиков хватит.

Безенчук дико огляделся. Действительно. На площади, несмотря на уверения Прусиса, трупы не валялись, люди бодро держались на ногах, и некоторые из них даже смеялись».

Описанная «бывшим пролетарием умственного труда, а ныне палаточником» Прусисом ситуация, между тем, отнюдь не была полностью выдуманной. В США и Европе смертность от «испанки» была очень высокой, иногда целые населенные пункты оставались без медицинской помощи из-за гибели от болезни врачей, а умерших хоронили в братских могилах или же вовсе неделями оставляли без погребения, что вызывало появление новых инфекций. Юмористический эффект в ситуации, описанной Ильфом и Петровым, возникает за счет пространственно-временного переноса: «испанка» в Москве в 1918—1919 годах

свирепствовала гораздо менее, чем в Европе и Америке, будучи быстро вытесненной сыпным тифом. Кроме того, Прусис «ошибся» почти на десять лет, так как действие романа происходит примерно в те же 1927—1928 годы, когда он и писался.

Еще одна черта советской реальности в рассказе Хармса — «огненное погребение». Первый крематорий в Москве был построен в 1927 году на территории Донского монастыря и, как справедливо замечает Ю. К. Щеглов, автор самого серьезного комментария к романам Ильфа и Петрова, считался туристической достопримечательностью столицы. На рубеже 1920—1930-х годов сожжение тел умерших становится новацией, активно внедряемой в быт и сознание граждан. Рекламируются гигиеничность процесса, отсутствие необходимости выделять под кладбища огромные площади, наконец, в контексте советской идеологии автора не могла не привлекать механизация работы крематория. Вместо традиционной процедуры похорон с их индивидуализированной обрядностью предлагался своего рода конвейер, призванный автоматизировать уход в небытие и, таким образом, снять его трагичность, которая была для советской реальности совершенно излишней. Отлично вписывался крематорий и в борьбу с «религиозными предрассудками», поскольку, с одной стороны, церковь кремацию не признавала, а с другой — открывался широкий путь для придумывания новых советских обрядов в противовес религиозным, чем так увлекались в 1920-е годы.

Разговоры о кремации в СССР в начале 1930-х годов не считались бестактными; ее упоминание, скорее, свидетельствовало о широте взглядов говорящего и о его осведомленности в области новейших технических средств, внедряемых в стране. Отсюда и разговоры, воспроизведенные на страницах «Золотого теленка»:

«Пробежав по инерции несколько шагов, вошедший остановился перед стариком швейцаром в фуражке с золотым зигзагом на околыше и молодецким голосом спросил:

— Ну что, старик, в крематорий пора?

— Пора, батюшка, — ответил швейцар, радостно улыбаясь, — в наш советский колумбарий.

Он даже взмахнул руками. На его добром лице отразилась полная готовность хоть сейчас предаться огненному погребению.

В Черноморске собирались строить крематорий с соответствующим помещением для гробовых урн, то есть колумбарием, и это новшество со стороны кладбищенского подотдела почему-то очень веселило граждан. Может быть, смешили их новые слова — крематорий и колумбарий, а может

быть, особенно забавляла их сама мысль о том, что человека можно сжечь, как полено, — но только они приставали ко всем старикам и старухам в трамваях и на улицах с криками: „Ты куда, старушка, прешься? В крематорий торопишься?“ Или: „Пропустите старичка вперед, ему в крематорий пора“. И удивительное дело, идея огненного погребения старикам очень понравилась, так что веселые шутки вызывали у них полное одобрение. И вообще разговоры о смерти, считавшиеся до сих пор неудобными и невежливыми, стали котироваться в Черноморске наравне с анекдотами из еврейской, и кавказской жизни и вызывали всеобщий интерес».

В рассказе Хармса ситуация упрощается до предела: пепел умершего по почте посылается его вдове, и ей предоставляется право решать, что с ним делать.

Простота и легкость перехода от бытия к небытию подчеркиваются Хармсом в самом способе повествования: не существует никаких стилистических или иных способов отделения истории о смерти из истории о снижении зарплаты: и то и другое занимает в рассказе практически одинаковый объем, а протокольный стиль изложения нигде не допускает проникновения эмоций или оценочных суждений. Этот же принцип строго соблюдается при описании действий профессорши, отправившейся хоронить баночку с пеплом не на кладбище, а «в сад имени 1-ой Пятилетки, б. Таврический». Именно процесс похорон, да еще в столь необычном месте, становится сюжетным центром рассказа.

Эквивалентом кладбища становится общественный сад, но и в нем похоронить баночку с пеплом оказывается непросто, так как препятствием становится сторож:

«Выбрала жена профессора аллейку поглуше и только хотела баночку в землю зарыть, вдруг идет сторож.

— Эй, — кричит сторож, — ты чего тут делаешь?

Жена профессора испугалась и говорит:

— Да вот хотела лягушек в баночку изловить.

— Ну, — говорит сторож, — это ничего, только смотри: по траве ходить воспрещается.

Когда сторож ушел, жена профессора зарыла баночку в землю, ногой вокруг притоптала и пошла по саду погулять».

Сторож здесь, конечно, генетически тот же персонаж, что и в стихотворении Хармса 1933 года «Постоянство веселья и грязи». Вместе с другим постоянным персонажем произведений 1930-х годов — милиционером — он почти символически представляет совокупность пошлых и косных сил общества, стоящих «на страже».

Профессорше удается превратить Таврический сад в аналог кладбища, но в этот момент меняется сам характер текстовой реальности: она переходит в то самое пограничное состояние между явью и сном, о котором Хармс говорил с Я. Друскиным:

«А в саду к ней какой-то матрос пристал.

— Пойдем да пойдем, — говорит, — спать.

Она говорит:

— Зачем же днем спать?

А он опять свое: спать да спать. И действительно, захотелось профессорше спать.

Идет она по улицам, а ей спать хочется. Вокруг люди бегают, какие-то синие, да зеленые, а ей все спать хочется. Идет она и спит. И видит сон, будто идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: „Что же это такое?“ А он показывает ей пальцем на горшок и говорит:

— Вот, — говорит, — тут я кое-что наделал и теперь несу всему свету показывать. Пусть, — говорит, — все смотрят.

Стала профессорша тоже смотреть и видит, будто это уже не Толстой, а сарай, а в сарае сидит курица.

Стала профессорша курицу ловить, а курица забилась под диван и оттуда уже кроликом выглядывает.

Полезла профессорша за кроликом под диван и проснулась. Проснулась. Смотрит: действительно лежит она под диваном.

Вылезла профессорша из-под дивана, видит — комната ее собственная. А вот и стол стоит с недопитым кофием. На столе записка лежит: „Вот все, что осталось от Вашего супруга“».

Текст строится по принципу неразличения сна и яви, причем причинно-следственные связи действуют и при переходе из одного состояния в другое. Профессорша просыпается под кроватью, что является логическим продолжением ее сна.

Интересно, что в финале рассказа Хармс вполне сознательно использует еще один элемент, формирующий традиционный образ сумасшедшего дома — воду:

«И вот сидит совершенно нормальная профессорша на койке в сумасшедшем доме, держит в руках удочку и ловит на полу каких-то невидимых рыбок».

Французский философ Мишель Фуко в своей «Истории безумия в классическую эпоху» обращает внимание на то, что в Средние века существовало целое направление в использовании воды в психиатрии, где вода выступала в качестве способа шоковой терапии (погружение больного в воду, в том числе — и неожиданное). Именно так в повести М. Кузмина о Калиостро граф излечивает помешанного Ваську Желугина — неожиданно сталкивает его в холодную воду Невы. Для Хармса вода — это

просто типичный знак сумасшедшего дома, критерий различения безумия. «Воду» на полу «видят» только больные. Неслучайно то же самое мы находим и у Введенского в его драме «Елка у Ивановых»: пациенты сумасшедшего дома «плывут» по полу на «лодке» — навстречу врачам.

Местом похорон (хотя и несколько необычных) в прозе Хармса становится и другой сад — Летний. Это происходит в миниатюрной хармсовской зарисовке, датируемой примерно 1938 годом:

«Это идет процессия. Зачем эта процессия идет? Она несет вырванную у Пятипалова ноздрю. Ноздрю несут, чтобы зарыть в Летнем Саду».

Если не обращать внимания на специфичность вырванной части тела, то все атрибуты похоронной процессии тут имеются. Похороны части тела, с одной стороны, отсылают к издевательскому рассказу Лебедева, адресованному генералу Иволгину в «Идиоте» Достоевского, который приводится в пересказе возмущенного генерала: «...Французский шассёр навел на него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы... он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: „Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева“, а с другой: „Покойся, милый прах, до радостного утра“, и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) и для этого ежегодно ездит в Москву. В доказательство же зовет в Москву, чтобы показать и могилу, и даже ту самую французскую пушку в Кремле, попавшую в плен; уверяет, что одиннадцатая от ворот, французский фальконет прежнего устройства».

Но если похороны ноги отсылают к Достоевскому, то вырванная ноздря — это вольная или невольная аллюзия на каторжников XVIII века, которым, как известно, вырывали ноздри, в этом смысле самый вероятный претекст мотива — известный разговор между пугачевскими «генералами» в «Капитанской дочке», когда Белобородов пытается оскорбить Хлопушу намеком на его каторжное прошлое: «Рваные ноздри!» Хармс усиливает и развивает мотив — до полного отделения части от тела.

В рассказе «Отец и Дочь» топография городских «кладбищ» расширяется. Героиня умирает — причем ее смерть происходит, как всегда, спонтанно и беспричинно. Отец пытается похоронить ее на кладбище, но ему препятствует в этом всё та же знаковая фигура — сторож:

«Наташа перестала плакать и стала петь. Пела, пела и вдруг умерла. Пришел Наташин папа, взял Наташу и отнес ее к

управдому.

— Вот, — говорит Наташин папа, — засвидетельствуйте смерть.

Управдом подул на печать и приложил ее к Наташиному лбу.

— Спасибо, — сказал Наташин папа и понес Наташу на кладбище. А на кладбище был сторож Матвей, он всегда сидел у ворот и никого на кладбище не пускал, так что покойников приходилось хоронить прямо на улице.

Похоронил папа Наташу на улице, снял шапку, положил ее на том месте, где зарыл Наташу, и пошел домой».

Местом захоронения становится уже не сад, а улица.

Заметим, что подобный мотив — печать на человеческом теле вместо бумаги — был опробован Хармсом год назад, в январе 1935 года в рассказе «Неожиданная попойка». Этот рассказ начинался как раз с процедуры постановки печати на лоб человеку — правда, в данном случае живому:

«Однажды Антонина Алексеевна ударила своего мужа служебной печатью и выпачкала ему лоб печатной краской».

Однако в «Неожиданной попойке» этот мотив еще не играет функциональной роли, Хармсу просто важно подчеркнуть абсурдирующий характер предмета, которым наносится удар; впоследствии Антонине Алексеевне, видящей недовольство мужа, уже достаточно только показать ему служебную печать, чтобы он успокоился.

В рассказе «Отец и Дочь» метонимия оказывается реализованной.

Вернувшись домой, папа обнаруживает, что Наташа уже сидит дома:

«Как так? Да очень просто: вылезла из-под земли и домой прибежала. Папа так растерялся, что упал и умер».

Граница между жизнью и смертью оказывается столь же просто преодолимой как в одну сторону, так и в другую: персонажи не только легко и беспричинно умирают, но и столь же легко оживают.

Построение рассказа в чем-то напоминает сказочный сюжет: героиня оживает, но зато умирает ее отец — и сюжет идет на второй круг, при этом фиктивность происходящего нарастает по мере продвижения рассказа. Если при похоронах Наташи роль документа выполняет само тело (печать ставится на лоб Наташи), то на этот раз управдом выписывает настоящую справку и ставит печать на нее. Только здесь уже справка оказывается полным функциональным замещением человека.

Что касается рассказа «Кассирша» — упомянутого выше и также входящего в эту серию текстов, написанных в 1936 году, —

то в нем взаимозаменяемость жизни и смерти приводит к тому, что сначала милиционеры оказываются неспособны отличить живого человека от мертвого, а затем заведующий кооперативом решает оставить за кассой мертвую Машу, будучи уверенным, что покупатели не смогут отличить ее от живой:

«Маша вертела, вертела кассу и вдруг умерла. Пришла милиция, составила протокол и велела заведующему заплатить штраф — 15 рублей. Заведующий говорит:

— За что же штраф?

А милиция говорит:

— За убийство.

Заведующий испугался, заплатил поскорее штраф и говорит:

— Унесите только поскорее эту мертвую кассиршу.

А продавец из фруктового отдела говорит:

— Нет, это неправда, она была не кассирша. Она только ручку в кассе вертела. А кассирша вон сидит.

Милиция говорит:

— Нам все равно: сказано унести кассиршу, мы ее и унесем.

Стала милиция к кассирше подходить. Кассирша легла на пол за кассу и говорит:

— Не пойду.

Милиция говорит:

— Почему же ты, дура, не пойдешь?

Кассирша говорит:

— Вы меня живой похороните.

Милиция стала кассиршу с пола поднимать, но никак поднять не может, потому что кассирша очень полная.

— Да вы ее за ноги, — говорит продавец из фруктового отдела.

— Нет, — говорит заведующий, — эта кассирша мне вместо жены служит. А потому прошу вас, не оголяйте ее снизу.

Кассирша говорит:

— Вы слышите? Не смейте меня снизу оголять.

Милиция взяла кассиршу под мышки и волоком выперла ее из кооператива. Заведующий велел продавцам прибрать магазин и начать торговлю.

— А что мы будем делать с этой покойницей? — говорит продавец из фруктового отдела, показывая на Машу.

— Батюшки, — говорит заведующий, — да ведь мы все перепутали! Ну, действительно, что с покойницей делать?

— А кто за кассой сидеть будет? — спрашивает продавец.

Заведующий за голову руками схватился. Раскидал коленом яблоки по прилавку и говорит:

— Безобразие получилось!

— Безобразие, — говорят хором продавцы.

Вдруг заведующий почесал усы и говорит:

— Хе-хе! Не так-то легко меня в тупик поставить! Посадим покойницу за кассу, может, публика и не разберет, кто за кассой сидит.

Посадили покойницу за кассу, в зубы ей папироску вставили, чтобы она на живую больше походила, а в руки для правдоподобности дали ей гриб держать.

Сидит покойница за кассой, как живая, только цвет лица очень зеленый, и один глаз открыт, а другой совершенно закрыт.

— Ничего, — говорит заведующий, — сойдет».

Скандал, который начинается в кооперативе после опознания покупателями покойницы, по сути, дань традиционной логике. В мире хармсовских рассказов категории жизни и смерти становятся все более и более условными.

В 1936 году продолжалось снижение доли стихотворных текстов в творчестве Хармса. Этим годом датированы всего два стихотворения — «Вариации» и «Сон двух черномазых дам». При этом второе, написанное 19 августа, входит в «антитолстовские» хармсовские произведения:

Две дамы спят, а впрочем нет,
не спят они, а впрочем нет,
конечно спят и видят сон,
как будто в дверь вошел Иван,
а за Иваном управдом,
держа в руках Толстого том
«Война и мир», вторая часть...
А впрочем нет, совсем не то,
вошел Толстой и снял пальто,
калоши снял и сапоги
и крикнул: Ванька, помоги!
Тогда Иван схватил топор
и трах Толстого по башке.
Толстой упал. Какой позор!
И вся литература русская в ночном горшке.

Ночной горшок в связи с образом Л. Толстого Хармс воспроизведет всего через два дня после написания этого стихотворения — в рассказе «Судьба жены профессора», в сне профессорши.

Отец Хармса Иван Павлович Ювачев был очень близок к Толстому и неоднократно бывал у него в Ясной Поляне. В высшей степени благоговейно относилась к Толстому и любимая тетка

Хармса Наталья Колюбакина, большой портрет писателя висел у нее над столом. А Хармс терпеть не мог Толстого, точнее его произведения. Судя по всему, наибольшее отвращение вызывал у него учительский и исповедальный пафос Толстого, который он и высмеял в «Судьбе жены профессора».

Примерно в конце лета — начале осени 1936 года Хармс вынужден был расстаться с самым близким своим другом Александром Введенским. История была в высшей степени банальна. Получив командировку от Союза писателей, Введенский отправился на юг, где он должен был выступать.

Дорога на юг проходила через Харьков, где Введенский сделал остановку. Разумеется, он отправился первым делом в Харьковское отделение Союза писателей, где и познакомился с молодой девушкой Галей Викторовой, бывшей там секретарем. Мгновенно покорив ее своим обаянием, Введенский отправился на юг уже вместе с ней.

Его жена Анна Семеновна Ивантер в это время отправилась в Москву, в гости к брату. Там она решила зайти к С. Михалкову, с которым Введенский дружил. Михалков показал ей телеграмму Введенского, присланную с юга: «Долетели, как хотели». Ивантер удивилась: почему «долетели», с чего вдруг взялось множественное число, ведь Введенский отправился один. Михалков только смеялся в ответ.

Однако смешного было мало. Вернувшись в Ленинград, Введенский объявил жене, что он с ней разводится.

Развод прошел быстро — детей у Введенского не было ни от первой жены (Тамары Мейер, вышедшей впоследствии замуж за Липавского), ни от Ивантер. А осенью 1936 года уже стало ясно, что у Гали Викторовой будет ребенок. Сын Введенского Петр родился в Харькове в 1937 году.

Забегая вперед, скажем, что жизнь Введенского в Харькове была очень невеселой — если бы не семья, то ситуация была бы хуже курской ссылки: по крайней мере, в Курске сложился небольшой коллектив ссыльных поэтов и художников, рядом был и Хармс, а в Харькове общаться было совершенно не с кем. Единственный, с кем Введенский мог дружить, был художник Шавыкин.

Филолог Михаил Мейлах, посетивший Галину Викторову уже через несколько десятилетий после смерти Введенского, рассказывает с ее слов:

«Его жизнь в Харькове была замкнута семьей, к которой он был очень привязан, а за ее пределами несколькими знакомыми жены и кругом преферансистов, с которыми он играл по вечерам.

Семья жила в одноэтажном и довольно странном доме против

музея на Совнаркомовской улице — в центре его была большая темная, без окон, зала, когда-то, очевидно, освещавшаяся сверху через увенчивающий дом пирамидальный стеклянный купол…

По необычайной для провинции петербургской привычке в течение всех пяти лет жизни в Харькове он продолжал оставаться со всеми на „вы“ и не выносил матерщины. В театр Введенский не выезжал никогда, как никогда не выступал на собраниях в Союзе писателей, а о литературе и стихах не говорил ни с кем и за его пределами. Кроме Шавыкина, никто в Харькове о его поэзии ничего не знал, читал он мало, писал и работал только ночью».

Но для Хармса отъезд Введенского в Харьков тоже изменил многое. От прежней чинарско-обэриутской компании остались только Друскин и Липавский. Вагинова уже не было на свете, отношения с Олейниковым стали гораздо прохладнее, Заболоцкий со своими бывшими друзьями почти не пересекался. Давно отошли от обэриутского круга Бахтерев с Разумовским. Таким образом, круг близких друзей и единомышленников Хармса в Ленинграде сузился до предела.

В конце 1936 года советские газеты и журналы были полны публикаций о Пушкине: приближалось столетие его смерти. Обычно празднуют юбилеи рождения человека, но извращенная логика советской системы превратила столетие смерти Пушкина в настоящий праздник. Именно в это время уже завершалась советская канонизация Пушкина. По всей стране готовились торжественные заседания, концерты, радиопрограммы, подборки в прессе. Разумеется, не могло это не затронуть и Хармса. В декабре 1936 года он пишет два текста о Пушкине.

Восемнадцатого декабря были написаны несколько вариантов рассказа «Пушкин» — для детей. Хармса они не устроили, хотя, судя по всему, они были использованы для написания анонимного очерка о Пушкине, опубликованного в втором номере «Чижа» за 1937 год и писавшегося, видимо, коллективно. Рассказ «Пушкин» построен в форме разговора с мальчиком Кириллом (имя явно взято «домашнее»: в квартире Ювачевых вместе с сестрой Хармса Елизаветой Грицыной жил и ее приемный сын Кирилл). Рассказ ведется от первого лица, и рассказчик терпеливо объясняет Кириллу, кто такой был Пушкин, какая у него была няня, как Пушкин учился в Лицее и как он читал свои стихи Державину. В принципе, рассказ получился скучноватым и с явным поучающим оттенком — и немудрено, что Хармсу он не понравился.

В этой истории не было бы ничего необычного, но всего тремя днями ранее, 15 декабря, Хармс пишет прозаическую миниатюру «О Пушкине», в которой пародийно отыгрывается

тема величия Пушкина, не сходившая со страниц газет и журналов:

«Трудно сказать что нибудь о Пушкине тому, кто ничего о нем не знает. Пушкин великий поэт. Наполеон менее велик, чем Пушкин. И Бисмарк по сравнению с Пушкиным ничто. И Александры I и II, и III просто пузыри по сравнению с Пушкиным. Да и все люди по сравнению с Пушкиным пузыри, только по сравнению с Гоголем Пушкин сам пузырь.

А потому вместо того, чтобы писать о Пушкине, я лучше напишу вам о Гоголе.

Хотя Гоголь так велик, что о нем и писать-то ничего нельзя, поэтому я буду все-таки писать о Пушкине.

Но после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу».

Надо сказать, что Пушкин и Гоголь действительно были любимыми писателями Хармса. 20 октября он записал в дневник маленькую заметку, которую назвал «О гениях»:

«Если отбросить древних, о которых я не могу судить, то истинных гениев наберется только пять, и двое из них русские. Вот эти пять гениев-поэтов: Данте, Шекспир, Гете, Пушкин и Гоголь». Как видим, Пушкин и Гоголь входили в его представлении в пятерку лучших поэтов мира, по крайней мере, начиная с Возрождения.

Но Хармс совершенно не выносил пафоса с разговорами о величии. Еще в 1934 году он написал сценку «Пушкин и Гоголь», в которой Пушкин и Гоголь, пытаясь сделать хотя бы шаг на сцене, немедленно спотыкались друг о друга и с проклятиями падали. Каждый шаг Пушкина задевал лежащего Гоголя, а когда вставал Гоголь, то уже он спотыкался о лежащего Пушкина и тоже падал. Излюбленная Хармсом тема фиктивности причинно-следственных связей (при их формальном соблюдении) теперь включила и отделившиеся от своих реальных носителей имена писателей. Имя Пушкина у Хармса в этих текстах функционирует примерно так же, как и в устах героя «Мастера и Маргариты», управдома Никанора Ивановича Босого, который не читал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и по нескольку раз в день произносил: «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?»

Глава восьмая
ЦИКЛЫ СЕРЕДИНЫ 1930-х ГОДОВ

В январе 1937 года Хармс начинает формировать так называемую «Голубую тетрадь». Название было дано по внешнему виду. Хармс очень любил всякие красивые тетради, блокноты и записные книжечки (в мемуарах очень часто встречаются упоминания о том, как он поражал окружающих чудными миниатюрными блокнотиками в сафьяновых переплетах, с золотым обрезом). Тетрадь, в которую он начал записывать разные прозаические и стихотворные произведения, была в твердой картонной обложке голубого цвета. Это было очень в духе Хармса: заготовить красивую тетрадь, дождаться нового года — и начать записывать в нее разные мысли, рассказы, стихи, наброски, словно открывая этой тетрадью новую эпоху в своем творчестве.

В тетрадь Хармс записывал всё подряд — то, что считал интересным и достойным такой роскошной тетради. В нее он вложил отдельную страничку с рассказом 23 августа 1936 года «В Альбом», который можно считать своеобразным эпиграфом ко всей тетради:

«Я видел однажды, как подрались муха и клоп. Это было так страшно, что я выбежал на улицу и убежал черт знает куда.

Так и в альбоме: напакостишь, а потом уже поздно будет».

В совершенно анекдотической форме Хармс «обнажает» прием алогической параллели — сопоставление вещей, не сопоставимых в общепринятой логике мышления. Тем самым он акцентирует внимание на алогичности всех текстов, которые он собирает в «Голубой тетради». И эта алогичность начинается уже с принципиального отказа от единых принципов формирования текстов. В тетради в течение всего года (до конца октября) собираются произведения самых разных жанров, причем как связанных единством темы, так и не связанных. Начинается тетрадь с квазифилософских размышлений от первого лица, сконструированных Хармсом так же, как и в других подобных текстах, где «автор», явно в духе Козьмы Пруткова, претендует на некую «глубокомысленность»:

«3. Человеку полезно знать только то, что ему полагается. Могу в пример привести следующий случай: один человек знал немного больше, а другой немного меньше того, что им полагалось знать. И что же? Тот, что знал немного меньше, разбогател, а тот, что знал немного больше — всю жизнь прожил

только в достатке.

4. С давних времён люди задумываются о том, что такое ум и глупость. По этому поводу я вспоминаю такой случай: Когда моя тётка подарила мне письменный стол, я сказал себе: „ну вот, сяду за стол и первую мысль сочиню за этим столом особенно умную“. Но особенно умной мысли я сочинить не мог. Тогда я сказал себе: „Хорошо. Не удалось сочинить особенно умную мысль, тогда сочиню особенно глупую“. Но и особенно глупую мысль сочинить тоже не мог.

5. Всё крайнее сделать очень трудно. Средние части делаются легче. Самый центр не требует никаких усилий. Центр — это равновесие. Там нет никакой борьбы.

6. Надо ли выходить из равновесия?

7. Путешествуя, не предавайся мечтам, а фантазируй и обращай внимание на всё, даже мелочи.

8. Сидя на месте, не верти ногами.

9. Всякая мудрость хороша, если её кто-нибудь понял. Непонятая мудрость может запылиться».

Как видим, тексты с третьего по седьмой связаны между собой, но уже следующий, восьмой не имеет к ним никакого отношения. Под десятым номером Хармс вписал сюда свой знаменитый позже рассказ о рыжем человеке, «у которого не было глаз и ушей». Все эти тексты датированы 7 января. На следующий день Хармс вписал в тетрадь четыре стихотворения, написанные свободным стихом, в первом из них, в частности, реализовывался сквозной для творчества Хармса второй половины 1930-х годов мотив абсурдирующей драки:

Некий Пантелей ударил пяткой Ивана.
Некий Иван ударил колесом Наталью.
Некая Наталья ударила намордником Семена.
Некий Семен ударил корытом Селифана.
Некий Селифан ударил поддевкой Никиту.
Некий Никита ударил доской Романа.
Некий Роман ударил лопатой Татьяну.
Некая Татьяна ударила кувшином Елену.
И началась драка.
Елена била Татьяну забором.
Татьяна била Романа матрацем.
Роман бил Никиту чемоданом.
Никита бил Селифана подносом.
Селифан бил Семена руками.
Семен плевал Наталье в уши.
Наталья кусала Ивана за палец.

Иван лягал Пантелея пяткой.
Эх, — думали мы, — дерутся хорошие люди.

Запись от 9 января, гласящая: «Сегодня я ничего не писал. Это неважно», — могла бы вызвать недоумение, ибо носит явно дневниковый характер и совершенно диссонирует с остальными произведениями. Но дело в том, что Хармс явно поставил себе задачу писать каждый день — и таким образом контролировал сам себя. Чуть позже, 11 апреля, мы находим в «Голубой тетради» запись, раскрывающую этот механизм контроля:

«25. Довольно праздности и безделья! Каждый день раскрывай эту тетрадку и вписывай сюда не менее полстраницы. Если нечего записать, то запиши хотя бы по совету Гоголя, что сегодня ничего не пишется. Пиши всегда с интересом и смотри на писание как на праздник».

Все подобные записи, конечно, свидетельствуют об одном — о творческом кризисе, который Хармс испытывал в это время. Стихи в прежней манере писать было уже невозможно, новая, «неоклассическая» манера — «упражнения в классическом размере» — воспринималась не столько как творчество, сколько как стихотворные упражнения. Вовсю создавались проза и драматические миниатюры, но Хармс не чувствовал еще этот вид творчества для себя органичным. В этих условиях даже заставить себя сесть за писание было для него трудным делом — отсюда и упреки самому себе, и попытки убедить самого себя в необходимости работы даже при отсутствии вдохновения.

Тем не менее образцы новой прозы появлялись все чаще. 13 января 1937 года Хармс пишет весьма значимый для себя рассказ про человека по имени Иван Яковлевич, который начинался так:

«Один человек, не желая более питаться сушёным горошком, отправился в большой гастрономический магазин, чтобы высмотреть себе чего-нибудь иное, что-нибудь рыбное, колбасное или даже молочное.

В колбасном отделе было много интересного, самое интересное была конечно ветчина. Но ветчина стоила 18 рублей, а это было слишком дорого. По цене доступна была колбаса, красного цвета, с тёмно-серыми точками. Но колбаса эта пахла почему-то сыром, и даже сам приказчик сказал, что покупать её он не советует.

В рыбном отделе ничего не было, потому что рыбный отдел переехал временно туда, где раньше был винный, а винный отдел переехал в кондитерский, а кондитерский в молочный, а в

молочном отделе стоял приказчик с таким огромным носом, что покупатели толпились под аркой и к прилавку ближе подойти боялись».

Уже в начале рассказа на первый план выходит важнейший прием хармсовской прозы 1930-х годов — релятивность сюжета. Вводимый в текст элемент подвергается немедленной дискредитации и объявляется фиктивным. Как и в рассказе из цикла «Случаи» «Голубая тетрадь № 10», слово и его значение существуют отдельно друг от друга, иногда значение может возникать совершенно произвольно. У «рыжего человека» из «Случаев» нет волос, а в процитированном тексте колбаса пахнет сыром, перемещение отделов привело к лишению их названий всякого смысла (а прилавки этих отделов оказываются лишенными товара). В 1938 году Хармс напишет рассказ «Четвероногая Ворона», логически развивающий этот прием:

«Жила-была четвероногая ворона. Собственно говоря, у нее было пять ног, но об этом говорить не стоит.

Вот однажды купила себе четвероногая ворона кофе и думает: „Ну вот, купила я себе кофе, а что с ним делать?“

А тут, как на беду, пробегала мимо лиса. Увидала она ворону и кричит ей: „Эй, — кричит, — ты, ворона!“

А ворона лисе кричит:

„Сама ты ворона!“

А лиса вороне кричит:

„А ты, ворона, свинья!“

Тут ворона от обиды рассыпала кофе. А лиса прочь побежала. А ворона слезла на землю и пошла на своих четырех, или точнее, пяти ногах в свой паршивый дом».

Помимо абсурдирующего переложения крыловской басни «Ворона и Лисица» бросается в глаза последовательная дискредитация вводимых в текст признаков. Слово «ворона» предполагает отнесенность к птицам, а следовательно — наличие двух ног, но в рассказе этот признак оказывается фиктивным, так как ворона объявляется четвероногой. Однако, как выясняется, у «четвероногой вороны» — пять ног, и признак «четвероногая» тут же лишается своего значения. Тем не менее объявляется, что «об этом говорить не стоит» (почти прямая цитата финала рассказа о «рыжем человеке», в котором повествовательные проблемы решаются путем прекращения самого повествования: «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить»), и в дальнейшем лишенный значения признак употребляется в тексте совершенно свободно. Осознанность и продуманность приема подтверждает фраза на обратной стороне листа с рассказом «Четвероногая Ворона», которая должна была стать началом так и не написанного текста:

«Жил-был четвероногий человек, у которого было три ноги». Как видим, абсурдирующий механизм здесь работает точно так же.

Рассказ об Иване Яковлевиче, безуспешно пытавшемся что-то купить в гастрономе, замечателен еще и тем, что гоголевское влияние проявляется в нем открыто на всех уровнях — от характера авторского повествования до сюжета. Описание внешности персонажа настолько воспроизводит принципы описания внешности Чичикова, что заставляет говорить уже не просто о влиянии, но о сознательной стилизации, использовании готового приема как некоего «целого», встраиваемого в неизменном виде в новую конструкцию (что, собственно, и составляло всегда один из важнейших способов построения авангардного текста):

«Человек, о котором я начал эту повесть, не отличался никакими особенными качествами, достойными отдельного описания. Он был в меру худ, в меру беден и в меру ленив. Я даже не могу вспомнить, как он был одет. Я только помню, что на нем было что-то коричневое, может быть, брюки, может быть пиджак, а может быть только галстук. Звали его кажется Иван Яковлевич».

А вот описание Чичикова в «Мертвых душах»:

«В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

Хармс пытается найти свою новую манеру письма, которую можно было бы определить как «неореалистическую». Она характеризуется неторопливыми и неспешными описаниями в духе классической русской прозы XIX века (прежде всего можно назвать того же Гоголя) со значительным акцентом на процессе рассказывания и активной позицией повествователя, постоянно обнажающего сам прием рассказывания. При этом абсурдирующие элементы теперь переносятся в сильные позиции текста: легко увидеть, например, что в рассказе об Иване Яковлевиче нет ничего абсурдного, алогичного, но зато сам рассказ обрывается как бы на середине:

«Иван Яковлевич свернул папиросу и закурил. В коридоре раздалось три звонка.

— Это ко мне, — сказал Иван Яковлевич, продолжая сидеть на диване и курить».

Появление нового персонажа должно было бы вывести сюжет на новый виток, однако Иван Яковлевич словно отказывается исполнять ту роль, которая отведена ему по законам сюжетосложения. Рассказ на этом месте заканчивается, и его финал превращается в некий повествовательный курсив, резко

нарушающий читательские ожидания. Стоит вспомнить, как завершается гоголевский рассказ об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: читателю объявляется, что о новом замысле тетушки он узнает из следующей главы, тогда как рассказ на этом просто обрывается и никакой следующей главы не возникает.

Жизнь Хармса протекала без особых потрясений до марта 1937 года, когда в третьем номере журнала «Чиж» появилось его стихотворение «Из дома вышел человек...»:

Из дома вышел человек
С дубинкой и мешком
И в дальний путь,
И в дальний путь
Отправился пешком.
Он шел все прямо и вперед
И все вперед глядел.
Не спал, не пил,
Не пил, не спал,
Не спал, не пил, не ел.
И вот однажды на заре
Вошел он в темный лес.
И с той поры,
И с той поры,
И с той поры исчез.
Но если как-нибудь его
Случится встретить вам,
Тогда скорей,
Тогда скорей,
Скорей скажите нам.

Сознательно или несознательно создавал Хармс текст с такими явными аллюзиями, — сказать сейчас трудно. Думается, что все же вряд ли это был «кукиш в кармане»: слишком уж опасно. Марина Малич считала, что это стихотворение было созвучно тогдашним настроениям Хармса и отражало, скорее, желание уйти из города, спрятаться, отсидеться. Тогда исчезновение героя этого стихотворения нужно понимать не как трагедию, а как спасение от постоянного страха, которым была пронизана в то время жизнь многих и многих людей, в том числе и Хармса. Малич вспоминала, что примерно в это же время он предлагал ей уйти из города:

«Он предчувствовал, что надо бежать. Он хотел, чтобы мы совсем пропали, вместе ушли пешком в лес и там бы жили.

Взяли бы с собой только Библию и русские сказки.

Днем передвигались бы так, чтобы нас не видели. А когда стемнеет, заходили бы в избы и просили, чтобы нам дали поесть, если у хозяев что-то найдется. А в благодарность за еду и приют он будет рассказывать сказки.

В нем жило это чувство, это желание, высказанное в стихотворении „Из дома вышел человек“. Оно было у него как бы внутри, в душе. „Вошел он в темный лес, и с той поры, и с той поры, и с той поры исчез...“

Ему было страшно.

Но я как-то плохо отнеслась к этой идее. И по молодости меня это не привлекало.

Я говорю:

— Во-первых, мне нечего надеть. Валенки уже старые, а другие не достанешь...

И у меня уже не было сил бежать. И я сказала ему, что я не могу, потому что у меня нету сил. В общем, я была против этого.

— Ты уходи, — сказала я, — а я останусь.

— Нет, — сказал он, — я без тебя никуда не уйду. Тогда останемся здесь. Так мы остались».

В любом случае факт остается фактом: в страшном 1937 году, когда люди тысячами исчезали безвестно в застенках и лагерях НКВД, когда пресловутые «десять лет без права переписки», означавшие на самом деле расстрел, стали одним из самых распространенных видов приговора, в открытой советской печати появилось стихотворение о том, как в СССР человек вышел из дома и бесследно исчез. То, что дело происходило именно в СССР, сомневаться не приходилось — ведь в конце было обращение к детям: а к каким же еще детям мог обращаться автор, как не к советским?

Последствия для Хармса могли быть любыми. Обвинения во вредительстве в области литературы, антисоветская клевета, подрыв существующего строя — на выбор. К счастью (если это можно назвать счастьем), ареста не последовало. Судя по всему, было принято решение признать опубликование стихотворения политической ошибкой, но ограничиться при этом отлучением Хармса от печати. Конечно, по сравнению с арестом это было «вегетарианское» наказание, но не надо забывать, что гонорары за детские стихи и рассказы были на тот момент практически единственным источником существования для Хармса и его жены. Поэтому для него происшедшее можно без преувеличения считать подлинной катастрофой. Прекратив печатать Хармса, в Детиздате стали тормозить и выплаты по прежним его публикациям, что, разумеется, лишь усиливало тяжесть ситуации. 1 июня Хармс

записывает в дневник о происшедшем (в этой записи видна автоцензура — автор явно не исключал возможности, что она будет прочтена третьими лицами):

«Пришло время еще более ужасное для меня. В Детиздате придрались к каким-то моим стихам и начали меня травить. Меня прекратили печатать. Мне не выплачивают деньги, мотивируя какими-то случайными задержками. Я чувствую, что там происходит что-то тайное, злое. Нам нечего есть. Мы страшно голодаем.

Я знаю, что мне пришел конец. Сейчас иду в Детиздат, чтобы получить отказ в деньгах».

И чуть ниже в этот же день снова: «Сейчас в Детиздате мне откажут в деньгах. Мы погибли».

Если до этого материальное положение Хармса было просто трудным, то теперь оно превратилось в самую настоящую нищету.

Марина Малич позже вспоминала об этом времени:

«Мы жили только на те деньги, на те гонорары, которые получал Даня. Когда он зарабатывал, когда ему платили, тогда мы и ели. Мы всегда жили впроголодь. Но часто бывало, что нечего было есть, совсем нечего. Один раз я не ела три дня и уже не могла встать.

Я лежала на тахте у двери и услышала, как Даня вошел в комнату. И говорит:

— Вот тебе кусочек сахара. Тебе очень плохо...

Я начала сосать этот сахар и была уже такая слабая, что могла ему только сказать:

— Мне немножечко лучше.

Я была совершенно мертвая, без сил».

Все дневниковые записи Хармса 1937-го — начала 1938 года полны ощущения отчаяния и безнадежности. Воедино в его жизни переплелись полное отсутствие денег, творческий кризис, истощение жизненной энергии. Немного выручала его тетка; с 1 августа он живет у нее в Царском Селе, но и там его не оставляло состояние, которое Я. С. Друскин называл *ignavia* (*лат.* — инертность, вялость), а сам Хармс — «импотенцией во всех смыслах»:

«Время от времени я записываю сюда о своем состоянии. Сейчас я пал, как никогда. Я ни о чем не могу думать. Совершенно задерган зайчиками. Ощущение полного развала. Тело дряблое, живот торчит. Желудок расстроен, голос хриплый. Страшная рассеянность и неврастения. Ничего меня не интересует, мыслей никаких нет, либо если и промелькнет какая-нибудь мысль, то вялая, грязная или трусливая. Нужно работать, а я ничего не делаю, совершенно ничего. И не могу ничего делать.

Иногда только читаю какую-нибудь легкую беллетристику. Я весь в долгах. У меня около 10 тысяч неминуемого долга. А денег нет ни копейки, и при моем падении нет никаких денежных перспектив. Я вижу, как я гибну. И нет энергии бороться с этим. Боже, прошу Твоей помощи».

Как всегда, Хармсу придает силы вера. Он постоянно обращается к Богу за помощью, просит у него поддержки. В момент полной материальной и психологической «ямы» он напоминает себе строчки из 9-го псалма: «Не всегда забыт будет нищий и надежда бедных не до конца погибнет»[30].

В июле 1937 года он записывает: «Создай себе позу и имей характер выдержать ее. Когда-то у меня была поза индейца, потом Шерлок Холмса, потом йога, а теперь раздражительного неврастеника. Последнюю позу я бы не хотел удерживать за собой. Надо выдумать новую позу».

Эта запись немного приоткрывает игровой характер хармсовского бытового поведения: он всегда моделировал его по избранному образцу. Так, на известных фотографиях Хармса на балконе ленинградского Дома книги («дома Зингера»), где располагался Детиздат, он изображен в «позе Шерлока Холмса»: строгий костюм, характерная английская кепка, в зубах изогнутая трубка, взгляд сосредоточен и напряжен. Любил Хармс изображать и несуществующих людей, так, сохранилась его фотография, где он в образе своего несуществующего брата — напыщенного и самодовольного человека. На другой фотографии Хармс в заломленном котелке пародирует футуристов начала века. Имеются и фотографии с домашних спектаклей, которые Хармс устраивал с друзьями и подругами. Но в 1937 году впервые произошло так, что не он сам выбирал позу, а поза выбрала его... И от этой позы он очень хотел избавиться. Хотел — и не мог.

При этом продолжаются дружеские встречи и вечера, хотя их и становится значительно меньше, чем в прошлые годы. Благодаря записным книжкам Хармса мы знаем об одном таком вечере 23 января. В этот вечер он был на Петроградской стороне — сначала на Большом проспекте у своей знакомой Валентины Ефимовны Гольдиной (имя которой он не раз упоминал в своих шуточных «домашних» рассказах). Затем вместе с ней и Д. Д. Михайловым (с которым после 1934 года общение не прекратилось) он отправился на Гатчинскую улицу к Липавским, у которых были в гостях Слонимские. «Много водки и пива», — констатирует Хармс, вспоминая вечер. Ночевать он остался у Липавских, чтобы не будить жену и ночующую в их комнате ее двоюродную сестру Марину Ржевутскую.

Беда, как известно, не приходит одна. В 1937 году начинается

кризис и в семейных отношениях Хармса. Брак с Мариной Малич дал трещину, супруги отдаляются друг от друга, и Хармс всё чаще позволяет себе «параллельные романы». Особую остроту ситуации придавало то, что эти романы у него протекали с весьма близкими его семье людьми. В первой половине 1937 года это была связь с бывшей женой Введенского Анной Семеновной Ивантер, а через год — с кузиной Марины Малич Ольгой Верховской. Недаром Хармс постоянно упоминает в своих записях, что он «погрязает в нищете и в разврате». Оба романа становятся известны Марине, причем если о первом она узнает случайно, то о втором ей рассказал сам Хармс. Вот так она передала через 60 лет этот разговор:

«У нас с Даней были уже отношения скорее дружеские. Мы не могли расстаться, потому что деваться мне было некуда, и я, по правде говоря, смотрела уже на всё иначе.

И как-то он мне говорит:

— Я должен что-то сказать тебе... Только дай мне слово, что ты никогда Ольге не скажешь, что ты знала об этом. Ей будет очень больно...

Я говорю:

— Нет, конечно, не скажу.

— У меня был роман с Ольгой. Я всё это время жил с ней.

Этого я, признаться, никак не ожидала.

— Ради Бога, никогда не проговорись ей! Она очень несчастная... И она никогда мне не простит, если узнает, что я тебе сказал.

Вот как! „Ей будет очень больно“. А мне? Впрочем, мне было уже все равно, поскольку всё шло к концу».

Примерно с мая 1937 года у Хармса с Мариной начинает заходить речь о разводе. В мае она специально едет в Царское Село к Наталье Колюбакиной, которую очень любила и уважала, чтобы обсудить предстоящий развод. Судя по всему, тетка Хармса уговаривает ее этого не делать. Однако известия об изменах мужа сделали совместную жизнь Марины с ним совершенно невыносимой. Весной 1938 года она даже планирует самоубийство, но броситься под поезд в Царском Селе, как было задумано, у нее не хватило духу. Тогда в июне она перебирается на две недели к своей учительнице французского языка — в то время Марина училась на курсах французского, надеясь получить право преподавания языка. Эти две недели сыграли решающую роль. За это время Марина успокоилась, пришла в себя, нежность и любовь к мужу вернулись. А у Хармса, несмотря на все измены, любовь к Марине никогда и не прекращалась. «Я очень люблю ее, но как ужасно быть женатым», — записывает он 26 мая 1938 года.

После того как Детиздат прекратил его печатать, Хармс предпринимает отчаянные усилия по улучшению своего материального положения. 22 мая 1937 года он обращается в Ленинградское отделение Литфонда с просьбой об отсрочке платежа по ссуде в 175 рублей, которую он брал в 1935 году со сроком возврата в декабре того же года. «Отсрочку» предоставили только на пять дней; разумеется, Хармс денег вернуть не смог и 9 июня был вынужден снова обратиться с аналогичной просьбой. На этот раз Литфонд смилостивился и предоставил для погашения платежа месяц. Но несмотря на то, что в июне и июле вышли две книги Хармса, которые уже были в производстве (одна — вольный перевод В. Буша «Плих и Плюх», вторая — «Рассказы в картинках» Н. Э. Радлова, к которой Хармс писал тексты совместно с Н. Гернет и Н. Дилакторской), денег все равно не платили, и отдавать долг было нечем. 13 августа Литфонд принял решение о передаче материала о невозвращенной ссуде Хармса юрисконсульту для взыскания (видимо, через суд). Кроме того, с Хармса было решено взыскать также плату за пользование автомобилем (22 рубля 50 копеек), который члены Литфонда имели право заказывать для своих нужд при почасовой оплате. К счастью, либо юрисконсульт не выполнил поручения, либо было принято общее решение не торопиться со взысканием, и Хармса до осени никто не беспокоил. В конце октября он обратился в Литфонд с просьбой о выдаче новой ссуды в размере 400 рублей сроком на шесть месяцев для покрытия своих долгов. Однако «ввиду отсутствия средств и непогашения старой задолженности» ему в этой просьбе было отказано.

С осени 1937 года до весны 1938-го продолжался самый тяжелый период для Хармса и Малич. 3 октября он записывает:

«Поели вкусно (сосиски с макаронами) в последний раз. Потому что завтра никаких денег не предвидится, и не может их быть. Продать тоже нечего. Третьего дня я продал чужую партитуру „Руслана“ за 50 руб. Я растратил чужие деньги. Одним словом, сделано последнее. И теперь уже больше никаких надежд. Я говорю Марине, что получу завтра 100 рублей, но это враки. Я никаких денег ниоткуда не получу.

Спасибо Тебе, Боже, что по сие время кормил нас. А уж дальше да будет Воля Твоя.

Благодаря Тя, Христе Боже наш, яко насытил еси земных Твоих благ. Не лиши нас и Небесного Твоего Царствия».

Дальше следует краткая запись от 4 октября: «Сегодня мы будем голодать».

Обращения к Всевышнему с октября 1937 года зачастую принимают тон предельного отчаяния. «Боже, теперь у меня одна

единственная просьба к тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков» — такая запись была сделана Хармсом 23 октября 1937 года в 6 часов 40 минут вечера. 16 ноября дважды повторяется запись: «Я не хочу жить». 30 ноября: «Боже, какая ужасная жизнь, и какое ужасное у меня состояние. Ничего делать не могу. Все время хочется спать, как Обломову. Никаких надежд нет. Сегодня обедали в последний раз, Марина больна, у нее постоянно температура от 37—37,5. У меня нет энергии». 12 января 1938 года: «Удивляюсь человеческим силам. Вот уже 12 января 1938 года. Наше положение стало еще много хуже, но все еще тянем. Боже, пошли нам поскорее смерть. Так низко, как я упал, — мало кто падает. Одно несомненно: я упал так низко, что мне уже теперь никогда не подняться».

Казалось бы, подобные записи могут означать предельное истощение физических и психологических сил, исчерпание всех возможных ресурсов и преддверие полной катастрофы. Но Хармс все же находит силы для борьбы. 20 февраля Литфонд снова слушает дело о его задолженности и постановляет передать дело судебному исполнителю для взыскания — вплоть до описи имущества. Поэтому 11 марта он продает за 200 рублей самое дорогое, что у него было, — часы фирмы «Павел Буре», которые ему подарила покойная мать. Однако эти деньги не пошли на уплату долга, а были потрачены на самое необходимое для семьи. 13 марта Литфонд в очередной раз удовлетворил его заявление об отсрочке долга — еще на три месяца.

При этом тучи сгущались не над одним Хармсом. 3 июля 1937 года по делу, которое начиналось с ареста сотрудников Эрмитажа, а закончилось как «писательское», был арестован Николай Олейников.

О последней встрече с ним вспоминал Ираклий Андроников. Лидия Жукова так рассказывает о ней с его слов:

«Приехал (Андроников. — *А. К.*) по делам из Москвы и рано вышел из дому. Смотрит, идет Олейников. Он крикнул: „Коля, куда ты так рано?“ И только тут заметил, что Олейников не один, что по бокам его два типа с винтовками ‹…›. Николай Макарович оглянулся. Ухмыльнулся. И все».

На допросах, которые велись с применением физических и психологических пыток, он вел себя исключительно стойко, отказываясь признать себя виновным и не называя никого. Следователи — что было редкостью для того времени — были вынуждены раз за разом заносить в протокол его отказы признаться в троцкистской и шпионской деятельности. Тогда 26

августа они организовали ему очную ставку с Дмитрием Жуковым.

Дмитрий Петрович Жуков был довольно известным филологом-японистом. Он работал в Эрмитаже заведующим сектором истории культур и искусств Востока, а также научным сотрудником Института востоковедения Академии наук. Он также был одним из авторов первого в СССР военного японско-русского словаря. Как и Олейников, Жуков был коммунистом. Николая Макаровича связывала дружба с Митей, как его называли друзья, и его женой Лидией, чьи воспоминания уже цитировались. В марте 1934 года у Жуковых родилась дочь Наташа, и, когда ей исполнился месяц, Олейников написал по этому поводу шуточное стихотворение:

Лиде (семейству Жуковых)

Среди белых полотенец
На роскошном тюфяке
Дремлет дамочка-младенец
С погремушкою в руке.

Ровно месяц эта дама
Существует среди нас.
В ней четыре килограмма,
Это — девочка-алмаз.

А теперь, друзья, взгляните
На родителей Наташи:
У нее папаша — Митя,
Лидой звать ее мамашу.

Поглядите, поглядите
И бокалы поднимите.

Следователи НКВД воспользовались шпиономанией, которая насаждалась в СССР прежде всего по отношению к Японии. В Ленинграде были арестованы почти все ученые-японисты. Жуков был арестован одним из первых, в мае 1937 года. На допросах его быстро сломали, и он стал подписывать все необходимые следователям показания — даже самые фантастические. В частности, он сообщил следствию, что являлся активным участником контрреволюционной троцкистской организации, в

которую его вовлек не кто иной, как Олейников. На дальнейших допросах он «конкретизировал» роль Олейникова в этой мифической организации:

«ВОПРОС: Кем и когда Вы были завербованы в контрреволюционную троцкистскую организацию?

ОТВЕТ: В к-р троцкистскую организацию я был завербован в 1937 г. ОЛЕЙНИКОВЫМ Николаем Макаровичем, редактором Детиздат'а, чл. ВКП(б).

ВОПРОС: При каких обстоятельствах ОЛЕЙНИКОВ Вас завербовал в контрреволюционную троцкистскую организацию?

ОТВЕТ: ОЛЕЙНИКОВ меня знал с 1929 г. и в достаточной мере был осведомлен о том, что в прошлом (с 1927 г.) я примыкал к троцкистской оппозиции. В неоднократных разговорах по злободневным политическим вопросам мы оба высказывали резкое недовольство политикой партии по основным принципиальным вопросам: внутрипартийному режиму, темпам индустриализации и коллективизации сельского хозяйства. ОЛЕЙНИКОВ заявлял и я с ним полностью соглашался, что Сталинский ЦК ВКП(б) ведет страну и революцию к катастрофе и чтобы избежать этого, необходим крутой поворот во всей экономической и политической жизни страны на основе платформы Троцкого.

Когда ОЛЕЙНИКОВ достаточно меня прощупал и убедился, что я остаюсь на старых троцкистских позициях, он мне заявил, что одной агитацией сейчас действовать уже недостаточно и что необходимы более реальные меры борьбы с руководством ЦК ВКП(б) во главе со СТАЛИНЫМ. В первую очередь, говорил ОЛЕЙНИКОВ, необходимо собрать старые троцкистские кадры и начать работу организованно.

Я полностью солидаризировался с ОЛЕЙНИКОВЫМ. Когда я об этом сказал ОЛЕЙНИКОВУ, то он меня проинформировал о существовании подпольной троцкистской организации, участники которой ведут активную борьбу со Сталинским руководством ВКП(б). ОЛЕЙНИКОВ предложил мне вступить в эту подпольную организацию и включиться в активную контрреволюционную работу.

ВОПРОС: Вы приняли предложение ОЛЕЙНИКОВА?

ОТВЕТ: Да, предложение ОЛЕЙНИКОВА о вступлении в подпольную троцкистскую организацию я принял и стал проводить активную контрреволюционную работу.

‹...›

ВОПРОС: От кого Вы получали указания по к-р работе?

ОТВЕТ: Указания по к-р работе я получал от ОЛЕЙНИКОВА.

ВОПРОС: Почему от ОЛЕЙНИКОВА?

ОТВЕТ: ОЛЕЙНИКОВ фактически являлся руководителем всей той контрреволюционной группой в Ленинграде, участников которой я перечислил выше, он пользовался среди всех нас большим авторитетом и давал тон проводимой нами контрреволюционной работе».

На очной ставке с Олейниковым Жуков подтвердил всё, что от него требовалось, и заявил:

«Полученные мною от ОЛЕЙНИКОВА указания заключались в вербовке новых участников троцкистской организации, проведении контрреволюционной пропаганды, дискредитирующей Сталинское руководство ВКП(б) и его мероприятия. В 1933 г. ОЛЕЙНИКОВ мне говорил, что, наряду с контрреволюционной пропагандой и вербовкой новых участников организации, троцкистское подполье переходит на осуществление вредительства с тем, чтобы дискредитировать политику партии в вопросах индустриализации и коллективизации сельского хозяйства, затормозить рост народного хоз-ва страны и тем самым ускорить захват власти троцкистским подпольем. В соответствии с этим, ОЛЕЙНИКОВ дал мне указания проводить вредительство на научном фронте. Указания ОЛЕЙНИКОВА я выполнял в своей практической работе.

ВОПРОС ЖУКОВУ: Вы дали следствию показания о том, что Ваша к/р организация, участником которой Вы являлись, занималась террористической деятельностью.

ОТВЕТ: Я эти показания полностью подтверждаю. О том, что наша к/р организация переходит на террористические методы борьбы с руководством ВКП(б) и о подготовке терактов против руководителей партии и правительства, я узнал в 1933 г. от ОЛЕЙНИКОВА, причем ОЛЕЙНИКОВ же меня проинформировал, что готовятся террористические акты против Сталина и его ближайшего соратника ВОРОШИЛОВА».

Олейников и тут не сразу признал свою вину. Из протокола очной ставки видно, что сначала он решительно отверг всё, что говорил Жуков. Только после перерыва (сопровождавшегося, разумеется, новыми истязаниями) он стал давать «признательные показания». Однако и здесь он проявил себя с самой лучшей стороны. Согласившись с обвинением в участии в «контрреволюционной троцкистской организации», в организации вредительства «на литературном и научном фронте», он категорически отверг всякую террористическую деятельность. Но главное — несмотря на постоянные требования назвать соучастников, Олейников назвал только уже арестованного и расстрелянного к тому времени Владимира Матвеева, как вовлекшего его в организацию, и Жукова, которого якобы вовлек

он сам. Из протоколов видно, что следователи изо всех сил старались заставить Олейникова назвать других людей и прежде всего Маршака, на которого активно собирались материалы. Однако Олейников никого больше не назвал, а о Маршаке сообщил, что пытался завербовать его, но не завербовал, так как у него с ним «испортились личные отношения». Судя по всему, этот ответ спас Маршаку жизнь — к примеру, были расстреляны практически все, кого называл Жуков, и думается, что показаний Олейникова, если бы они были даны, хватило бы и для расстрела Маршака.

Стоит сказать и о Владимире Павловиче Матвееве, который был близким другом Олейникова. Это был очень талантливый и неординарный человек. В Гражданскую войну он прославился тем, что блестяще выполнил задание самого Ленина — он был комиссаром того самого знаменитого поезда, который вывез из Поволжья золотой запас страны. Впоследствии Матвеев работал в советском торгпредстве в Гельсингфорсе (Хельсинки), а вернувшись в Ленинград, стал детским писателем. События, участником которых он был в Гражданскую, описал в 1929 году в повести «Золотой поезд». Именно тогда, сотрудничая с Детиздатом, Матвеев подружился с Олейниковым, был он также близко знаком с Хармсом и Введенским.

Погубила Матвеева близость к Зиновьеву, чьим заместителем по «Ленинградской правде» он был некоторое время. После убийства Кирова с зиновьевскими кадрами не церемонились. Несмотря на то, что к тому времени Матвеев уже не занимал никаких идеологических должностей, а был лишь директором ленинградского отделения «Союзфото», его немедленно арестовали и вскоре после короткого следствия расстреляли.

Таким образом, можно сказать, что в тяжелейших условиях тюрьмы НКВД 1937 года Олейников вел себя на допросах совершенно безупречно, не ухудшив ничьей судьбы своими показаниями. Впрочем, его самого это не спасло.

24 ноября 1937 года он был расстрелян. В тот же день расстреляли и Дмитрия Жукова.

Единственный член партии среди обэриутов, Олейников довольно рано понял, что творится в стране. Известно, что он играл в карты на руководителей страны, в том числе и на Сталина — как уголовники играли «на человека», подчеркивая тем самым уголовный характер системы и роль Сталина как «пахана» (единственным, на кого Олейников отказался играть, был еще живой тогда Киров). А в 1933 году, обсуждая составленную Липавским и Заболоцким шуточную «таблицу возрастов», доведенную до 150 лет, в ответ на замечание

Т. А. Липавской о том, что немцы считают нормальной продолжительностью человеческой жизни 70 лет, Олейников с наигранным возмущением произносит:

«Немцы! У них вообще сплошное безобразие. Там, например, Тельман сидит уже который месяц в тюрьме. Можно ли это представить у нас?..»

Напомню, что это было всего через год после ареста, заключения и ссылки Хармса и Введенского.

С арестом Олейникова Хармс лишился одного из немногих близких людей, способных хоть как-то помогать ему заработками. Более того, после ареста Олейникова НКВД нанесло мощный удар по всему Детиздату: несколько человек были арестованы, в их числе хорошие знакомые Хармса — писательница и критик Т. Г. Габбе, редактор детского отдела А. И. Любарская, секретарь редакции журналов «Чиж» и «Еж» Г. Д. Левитина. Многие были вынуждены уволиться. Ситуация для Хармса осложнилась еще и тем, что после того, как 11 ноября 1937 года на собрании в Союзе писателей от Маршака потребовали отречься от «врагов народа» (среди которых был и Олейников), Самуил Яковлевич понял, что необходимо как можно быстрее переезжать в Москву. Переезд состоялся через год, осенью 1938 года.

Заработки у Хармса появлялись всё реже.

Очень похоже в это время разворачивается ситуация у Введенского в Харькове. В 1937 году Детиздат выпустил отдельным изданием его детскую книгу «О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке», которую иллюстрировала Е. Сафонова, вместе с которой Хармс и Введенский были в ссылке в 1932 году. Неприятности у Введенского начались после того, как в шестнадцатом номере журнала «Детская литература» за 1937 год было помещено письмо «работников детских и школьных библиотек», озаглавленное «Вредные традиции в детской книжке». В этом письме, подписанном одиннадцатью фамилиями, говорилось, что книга Введенского «...не имеет ни познавательного, ни воспитательного значения. В самом деле, что это за семья советского летчика, в которой ребенок живет совершенно изолированно, удовлетворяясь обществом куклы, собачки и кошечки? ‹...› Книга Введенского настолько пуста и чужда нам идейно, что даже у самого нетребовательного читателя вызывает недоумение».

Уже в следующем, семнадцатом номере того же журнала книга Введенского фигурировала в качестве главного отрицательного примера в передовой статье М. Белаховой «За правдивость в книгах для дошкольников». Введенский вместе с Сафоновой были обвинены в намеренной асоциальности и в

«возрождении традиции дореволюционной детской книги». «Введенский просто воссоздал идеал буржуазной девочки», — писала автор статьи. Особое же негодование вызвал у нее эпизод книги, в котором девочка Маша, выйдя на демонстрацию, из-за своего маленького роста увидела одни ноги. Сцена была объявлена издевательской, а в финале статьи — в согласии с формулировками того времени — предлагалось «ударить по рукам» и т. п.

Результат для Введенского оказался точь-в-точь таким же, как и для Хармса: его перестали печатать, что немедленно сказалось на материальном положении поэта. Осенью 1938 года он пишет новому директору Детиздата Андрееву: «Я имею семью (жену и двух детей) и т. к. моим единственным источником заработка является заработок литературный, а его в 38 г. почти не было (в плане не стояло ни одной моей книжки), то я вынужден был все продать с себя и сейчас мне не в чем выйти на улицу, и семья моя, и я голодаем».

Увы, несмотря на это письмо и заступничество С. Михалкова, с которым Введенский дружил, Андреев не только ничем не помог ему, но даже распорядился изъять из плана уже одобренное переиздание стихов Введенского. К счастью, договор на них уже был заключен и Введенский материально не пострадал, получив всю причитающуюся по нему сумму.

К Андрееву, который до своего нового назначения в 1938 году был директором Ленпищепромиздата, обращался и Хармс. Разговор этот произошел 24 марта 1938 года и, как и в случае с Введенским, ничего не дал. «Пришли дни моей гибели, — записал Хармс на следующий день. — Говорил вчера с Андреевым. Разговор был очень плохой. Надежд нет. Мы голодаем. Марина слабеет, а у меня к тому же еще дико болит зуб.

Мы гибнем — Боже, помоги».

Четвертого октября написано одно из самых трагических его стихотворений, которое Хармс включил в «Голубую тетрадь», придав ему тем самым характер особенно значимого:

Так начинается голод:
с утра просыпаешься бодрым,
потом начинается слабость,
потом начинается скука,
потом наступает потеря
быстрого разума силы,
потом наступает спокойствие.
А потом начинается ужас.

Видимо, в это же время Хармс делает перевод стихотворения немецкого философа и поэта барокко Магнуса Даниэля Омайса (1646—1708), которое как нельзя лучше подходило его тогдашнему настроению:

Пришел конец. Угасла сила
Меня зовет к себе могила.
И жизни вдруг потерян след.

Всё тише тише сердце бьется,
Как туча смерть ко мне несется
И гаснет в небе солнца свет.

Я вижу смерть. Мне жить нельзя.
Земля, прощай! Прощай, земля!

В 1937 году был также переведен и другой текст, который красноречиво свидетельствовал о трагизме душевных переживаний поэта и о его надеждах:

Как страшно тают наши силы,
как страшно тают наши силы,
но Боже слышит наши просьбы,
но Боже слышит наши просьбы,
и вдруг нисходит Боже,
и вдруг нисходит Боже к нам.

Как страшно тают наши силы,
как страшно!
как страшно!
как страшно тают наши силы,
но Боже слышит наши просьбы,
но Боже слышит наши просьбы,
и вдруг нисходит Боже,
и вдруг нисходит Боже к нам.

Этот текст неизвестного автора был положен на музыку любимым композитором Хармса — Иоганном Себастьяном Бахом.

Однако тяжелое финансовое и психологическое состояние Хармса в 1937—1938 годах хотя и наложило отпечаток на его творчество этого времени, но далеко не полностью обусловило его характер и тематику. В записных книжках этого периода встречается много размышлений о человеческой жизни и

творчестве, об основах последнего, о том, что Хармс считал самым важным для себя. Так, к примеру, 31 октября 1937 года он формулирует основные положения собственной эстетики:

«Меня интересует только „чушь“; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении.

Геройство, пафос, удаль, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства. Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех».

Не так просто выделить основные доминанты тех групп понятий, которые Хармс столь решительно противопоставляет друг другу. С некоторыми натяжками можно сказать, что ненавистны Хармсу оказываются те чувства и эмоции, которые либо продиктованы окружающими или общественным мнением (мораль, гигиеничность, нравственность), либо направлены на окружающих, будучи призваны создать у них определенное впечатление (геройство, пафос, удаль), либо просто зависят от ситуации или других людей (азарт). Чувства второй группы более самодостаточны, они независимы от внешних факторов или установлений. Замечательно, что Хармса совершенно не интересует этическая оценка этих качеств, он рассматривает их исключительно по критерию внутренней свободы человека. В конце 1936 года он создал набросок, в котором иронически выражает ту же мысль: прежде всего важен искренний и последовательный интерес. А на что он направлен — не так уж и важно:

«Я знал одного сторожа, который интересовался только пороками. Потом интерес его сузился, и он стал интересоваться одним только пороком. И вот когда в этом пороке он открыл свою специальность, он почувствовал себя вновь человеком. Появилась уверенность в себе, потребовалась *иррудиция* (так у Хармса. — *А. К.*), пришлось заглянуть в соседние области, и человек начал расти.

Этот сторож стал гением».

Чуть раньше (18 июня 1937 года) Хармс писал на эту же тему другими словами:

«Подлинный интерес — это главное в нашей жизни.

Человек, лишенный интереса к чему бы то ни было, быстро гибнет.

Слишком однобокий и сильный интерес чрезмерно увеличивает напряжение человеческой жизни; еще один толчок, и человек сходит с ума.

Человек не в силах выполнить своего долга, если у него нет к этому истинного Интереса.

Если истинный Интерес человека совпадает с направлением его долга, то такой человек становится великим».

Не менее интересно рассуждение Хармса о «жизни в нелепом проявлении». «Чушь» в его понимании связана с действиями и явлениями, не направленными на достижение прагматических целей. Но ведь, по сути, в определение самого понятия произведения искусства как раз и входит направленность не на прагматику, а на эстетику. Искусство воздействует на человека на эстетическом уровне, а линия эстетического почти всегда расходится с прагматикой. Интересно, что в начале июня 1938 года Хармс примерно так же формулирует свое представление о прекрасном (гениальном), связывая это понятие с бессмертием, которое, в свою очередь, определяется уклонением от прагматической линии, которую он именует «земной»:

«1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие.

1-а. Цель всякой человеческой жизни одна: достижение бессмертия.

2. Один стремится к бессмертию продолжением своего рода, другой делает большие земные дела, чтобы обессмертить свое имя. И только третий ведет праведную и святую жизнь, чтобы достигнуть бессмертия как жизнь вечную.

3. У человека есть только два интереса: земной — пища, питье, тепло, женщина и отдых — и небесный — бессмертие.

4. Все земное свидетельствует о смерти.

5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии.

6. И потому человек ищет отклонение от этой Земной линии и называет его прекрасным или гениальным».

Тема бессмертия и веры в него через год станет одной из основных в его повести «Старуха». Осенью же 1937 года, ощущая себя в состоянии полного кризиса, он, пожалуй, впервые серьезно задумывается о сути самого понятия «веры». Судя по всему, к этим размышлениям его подтолкнула известная реплика Кириллова о Ставрогине из «Бесов»:

«— Ставрогина тоже съела идея, — не заметил замечания Кириллов, угрюмо шагая по комнате.

— Как? — навострил уши Петр Степанович. — Какая идея? Он вам сам что-нибудь говорил?

— Нет, я сам угадал: Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует».

Легко увидеть, как Хармс трансформирует эти слова

Кириллова в своей записной книжке 23 ноября 1937 года:

«Человек не „верит“ или „не верит“, а „хочет верить“ или „хочет не верить“.

Есть люди, которые не верят и не не верят, потому что они не хотят верить и не хотят не верить. Так, я не верю в себя, потому что у меня нет хотения верить или не верить».

Хармс считал, что ошибочно думать, будто вера есть нечто неподвижное и самоприходящее. Он был уверен, что вера требует серьезных усилий, напряжения моральных сил и энергии, может быть, еще больше, чем всё остальное. Поэтому он и фиксирует проявление своей *ignavia*, выражающееся в отсутствии сил для веры. То, о чем он пишет, — это, конечно, не агностицизм, это убежденность, что вопрос веры решается уже на уровне первого толчка — желания или нежелания веровать, а уже затем наступает серьезная работа по формированию и поддержанию веры.

В 1937—1938 годах у Хармса хватало сил лишь на веру в Бога. На веру в себя, даже в желание такой веры сил уже не оставалось, даже несмотря на запавшие ему в душу слова Л. С. Липавского, записанные 22 ноября 1937 года: «Элэс (Липавский. — *А. К.*) утверждает, что мы из материала, предназначенного для гениев». Видимо, с этим как-то связана известная запись Хармса следующего дня: «Я хочу быть в жизни тем же, чем Лобачевский был в геометрии».

Хармса всегда интересовали математика и математический аппарат, периодически он пытался использовать его в своих квазифилософских и квазилогических построениях, которые больше принадлежали к области пародии, чем к науке. Во многом, видимо, этот интерес подогревали занятия математикой Олейникова, который изучал ее довольно серьезно и обыгрывал эти занятия в своих шуточных стихах, которые еще в 1930 году он поместил в альбом Рины Зеленой:

Половых излишеств бремя
Тяготеет надо мной.
Но теперь настало время
Для тематики иной.

Моя новая тематика —
Это Вы и математика.

В рассказе «Однажды я пришел в Госиздат...» (1933—1934) Хармс так пародировал математические занятия Олейникова:

«Вот, говорят, Олейников очень умный. А по-моему, он

умный, да не очень.

Он открыл, например, что если написать шесть и перевернуть, то получится девять. А по-моему, это неумно».

Еще в октябре 1928 года Хармс читал книгу П. А. Флоренского «Мнимости в геометрии», математическими вычислениями заполнены целые страницы его записных книжек. Не случайно и появление Математика в сценке «Математик и Андрей Семенович» (1933), которая станет впоследствии хронологически одной из первых в будущем цикле «Случаи». Математик вынимает из головы шар — и этот жест безусловно «рифмуется» с тем наполненным шарами параллельным пространством, в которое попадает несчастный Петерсен из «Макаров и Петерсен» (1934).

Разумеется, Хармс знал, что представляет собой неевклидова геометрия Лобачевского, и хотел произвести в жизни такой же переворот, который Лобачевский произвел в геометрии, базировавшейся на представлении о непреложной истинности пятого постулата Евклида о параллельных прямых. Смысл этого постулата обычно передают так: через точку, не принадлежащую прямой *p*, можно провести только одну прямую, параллельную *p*. Результатом изысканий Лобачевского стало создание новой непротиворечивой геометрии, в которой через точку, не принадлежащую прямой *p,* можно провести бесконечное количество прямых, параллельных *p*.

Безусловно, это означало стремление к нарушению привычных жизненных штампов, конструирование своего мира со своими ценностями и законами, которые словно находились в некоем параллельном пространстве. Отсюда, видимо, происходит любовь Хармса к фокусам (самые разные мемуаристы рассказывают о том, что он любил показывать фокусы везде и всюду), к нарушению ожидаемости (он носил в карманах самые необычные вещи, доставая их совершенно неожиданно и ошарашивая тем самым окружающих), к совершенно нелогичным и странным играм.

В искусстве Хармс поступал примерно так же. В 1937 году помимо нескольких текстов, вошедших впоследствии в «Случаи», в которых писатель решал проблемы разрушения обыденной логики и построения логики параллельной (наиболее яркий пример здесь — рассказ «Сундук»), он создает также два рассказа в форме писем Я. С. Друскину, каждый из которых в той или иной форме обнажает проблему нарушения привычных логических связей на уровне текста. «Пять неоконченных повествований», написанные 27 марта 1937 года, доводят до предела условность литературного повествования, давая возможность повествователю

в любой момент прекратить развертывание сюжета не за счет его внутренних ресурсов, а за счет прекращения самого процесса рассказывания. Текст словно редуцирует сам себя:

«Дорогой Яков Семенович,

1. Один человек, разбежавшись, ударился головой об кузницу с такой силой, что кузнец отложил в сторону кувалду, которую он держал в руках, снял кожаный передник и, пригладив ладонью волосы, вышел на улицу посмотреть, что случилось. 2. Тут кузнец увидел человека, сидящего на земле. Человек сидел на земле и держался за голову. 3. „Что случилось?“ — спросил кузнец. „Ой!“ — сказал человек. 4. Кузнец подошел к человеку поближе. 5. Мы прекращаем повествование о кузнеце и неизвестном человеке и начинаем новое повествование о четырех друзьях гарема. 6. Жили-были четыре любителя гарема. Они считали, что приятно иметь зараз по восьми женщин. Они собирались по вечерам и рассуждали о гаремной жизни. Они пили вино; они напивались пьяными; они валились под стол; они блевали. Было противно смотреть на них. Они кусали друг друга за ноги. Они называли друг друга нехорошими словами. Они ползали на животах своих. 7. Мы прекращаем о них рассказ и приступаем к новому рассказу о пиве. 8. Стояла бочка с пивом, а рядом сидел философ и рассуждал: „Эта бочка наполнена пивом. Пиво бродит и крепнет. И я своим разумом брожу по надзвездным вершинам и крепну духом. Пиво есть напиток, текущий в пространстве, я же есть напиток, текущий во времени. 9. Когда пиво заключено в бочке, ему некуда течь. Остановится время, и я встану. 10. Но не остановится время, и мое течение непреложно. 11. Нет, уж пусть лучше и пиво течет свободно, ибо противно законам природы стоять ему на месте“. И с этими словами философ открыл кран в бочке, и пиво вылилось на пол. 12. Мы довольно рассказали о пиве; теперь мы расскажем о барабане. 13. Философ бил в барабан и кричал: „Я произвожу философский шум! Этот шум не нужен никому, он даже мешает всем. Но если он мешает всем, то значит он не от мира сего. А если он не от мира сего, то он от мира того. А если он от мира того, то я буду производить его“. 14. Долго шумел философ. Но мы оставим эту шумную повесть и перейдем к следующей тихой повести о деревьях. 15. Философ гулял под деревьями и молчал, потому что вдохновение покинуло его».

Фабула оказывается полностью подчинена формальному заданию, сформулированному в заглавии, поэтому соблюдение структуры построения текста полностью превалирует над действием. Более того, как легко видеть, Хармс сознательно прерывает повествование в самых различных точках — перед

кульминацией, сразу после нее, а иногда и сразу после экспозиции. Нетрудно заметить, что этот принцип будет доведен до логического конца в миниатюре из «Случаев» «Встреча», где прием обманутого ожидания, связанный с несоответствием понятий «событие» и «случай» в жизни и литературе, уместится всего в два предложения.

Второй рассказ в форме письма Я. С. Друскину — «Связь» — был написан 14 сентября 1937 года. Он обнажал уже фиктивность логического сцепления художественных событий по принципу причинно-следственных связей. Являясь отчасти пародией на сюжетные хитросплетения романного жанра, рассказ демонстрировал абсурдность сюжетных событийных «цепочек». Начинается он с того, что некий скрипач купил себе магнит и понес его домой; последовательно развиваясь, действие приходит к пожару кладбищенской церкви, который как раз вытекает из этой сюжетной «логической» связи. Однако эта «связь» ни на каком ином уровне текста более не проявляется. Она существует только в компетенции всеведущего повествователя:

«16. На том месте, где была церковь, построили клуб и в день открытия клуба устроили концерт, на котором выступал скрипач, который четырнадцать лет назад потерял свое пальто. 17. А среди слушателей сидел сын одного из тех хулиганов, которые четырнадцать лет тому назад сбили шапку с этого скрипача. 18. После концерта они поехали домой в одном трамвае. Но в трамвае, который ехал за ними, вагоновожатым был тот самый кондуктор, который когда-то продал пальто скрипача на барахолке. 19. И вот они едут поздно вечером по городу: впереди — скрипач и сын хулигана, а за ними вагоновожатый, бывший кондуктор. 20. Они едут и не знают, какая между ними связь, и не узнают до самой смерти».

В обоих текстах Хармс дает сквозную нумерацию сегментов. Этим самым актуализируются не только вертикальные, но и горизонтальные связи между сегментами. Непосредственным предшественником Хармса в этом можно назвать Андрея Белого с его «Симфониями». Вот характерный пример из первой части «Второй симфонии»:

«1. Улицы были исковыряны. Люди со скотскими лицами одни укладывали камни, другие посыпали их песком, третьи прибивали их трамбовками.

2. В стороне лежало рванье в куче: здесь были и бараньи полушубки, и шапки, и краюхи хлеба, и неизменно спящий желтый пес.

3. А там, где вчера сидел зловонный нищий и показывал равнодушным прохожим свою искусственную язву, — варили

асфальт.

4. Шел чад. Асфальтовщики по целым минутам висели на железных стержнях, перемешивая черную кашу в чанах.

‹…› 6. Усталые прохожие обегали это смрадное место, спеша неизвестно куда».

Перед нами, как и в тексте Хармса, — своего рода каталожные карточки. В этом плане можно сказать, что у обоих поэтов реализуется весь комплекс значений слова «симфония», в частности — каталог, собрание основных тем и мотивов (например, «симфония Библии»). А каталожные карточки, как известно, можно перебирать различными способами, не меняется лишь тот фрагмент текста, который написан на карточке. Он и является единицей такого текста, свобода внутренних связей в котором, таким образом, резко вырастает.

К текстам философской направленности следует отнести, конечно, и рассказ про рыжего человека, вписанный Хармсом в «Голубую тетрадь» под номером 10 и с таким названием вошедший в «Случаи». Рассказ этот записан на правой стороне тетрадочного разворота, а на левой стороне прямо напротив него Хармс сделал запись: «Против Канта» — и, очевидно, чтобы не возникло никаких сомнений, к чему эта запись относится, поставил от нее стрелочку, указывающую на рассказ.

Я. С. Друскин позже утверждал, что Хармс Канта не читал. Утверждение это спорно. Во-первых, то, что он не говорил об этом чтении Друскину и не вел с ним разговоров о Канте (который был одним из любимых его философов), еще не значит, что он не читал какие-либо его произведения. В списке литературы, предназначенной для чтения, в одной из записных книжек (октябрь 1933 года) мы находим «Критику силы суждения» (сейчас это произведение Канта принято называть «Критикой способности суждения»). А во-вторых, не обязательно читать Канта, чтобы знать его главные произведения и представлять себе основные их положения. Судя по всему, Хармс, помимо «Критики способности суждения», знал также содержание «Критики чистого разума», что, в частности, проявляется уже в самих названиях двух его текстов 1934 года — «О явлениях и существованиях», «О явлениях и существованиях. № 2», восходящих к кантовской терминологии из «Критики чистого разума» — «явления и их существования». Во втором из этих текстов, в котором выясняется, что герой Николай Иванович, пьющий «спиртуоз», оказывается, не существует, как не существует ничего ни впереди, ни внутри, ни сзади него, а поскольку он сам не существует, то бессмысленными оказываются сами слова «впереди», «внутри», «сзади». Этот текст Хармса фактически представляет собой

пародийное обыгрывание вполне конкретных отрывков «Критики чистого разума»: «...Мы хотели сказать, что всякое наше созерцание есть только представление о явлении, что вещи, которые мы созерцаем, сами по себе не таковы, как мы их созерцаем, и что отношения их сами по себе не таковы, как они нам являются, и если бы мы устранили наш субъект или же только субъективные свойства наших чувств вообще, то все свойства объектов и все отношения их в пространстве и времени и даже само пространство и время исчезли бы; как явления они могут существовать только в нас, а не сами по себе»[31]. И далее Кант делает вывод: «...с помощью чувственности мы не то что неясно познаем свойства вещей самих по себе, а вообще не познаем их, и, как только мы устраним наши *субъективные* свойства, окажется, что представляемый объект с качествами, *приписываемыми ему чувственным созерцанием*, нигде не встречается, да и не может встретиться (выделено мной. — *А. К.*), так как именно наши субъективные свойства определяют форму его как явления»[32].

Об этом и рассказ о «несуществующем» рыжем человеке.

Судя по всему, Канта Хармс все-таки читал.

К «философским» текстам 1937 года вполне следует отнести и «антибергсоновское» стихотворение про Петрова:

Шел Петров однажды в лес,
Шел и шел и вдруг исчез.
«Ну и ну, — сказал Бергсон, —
Сон ли это? Нет, не сон».
Посмотрел и видит ров,
А во рву сидит Петров.
И Бергсон туда полез.
Лез и лез и вдруг исчез.
Удивляется Петров:
«Я, должно быть, нездоров.
Видел я: исчез Бергсон.
Сон ли это? Нет, не сон».

В отличие от Канта сомневаться в том, что Хармс читал Бергсона, не приходится. Еще летом 1925 года в списке книг, назначенных им для прочтения, мы находим:

«А. Бергсон, т. V:
1) Введение в метафизику
2) Психофизический параллелизм и позитивная метафизика
3) Смех Т. IV:

— Вопросы философии и психологии.
— Время и свобода воли.
— Длительность и одновременность.
А. Бергсон:
Материя и память. Исследования об отношении тела к духу.
Непосредственные данные сознания, т. II. Творческая эволюция.
Бергсон. Смех в жизни и на сцене».

Легко установить источник, по которому Хармс так тщательно изучал Бергсона. Собрание сочинений философа в пяти томах было издано в Санкт-Петербурге в 1914 году. Работа «Материя и память» составила третий том, а «Творческая эволюция» — первый. «Исследования об отношении тела к духу» были изданы в Санкт-Петербурге в 1911 году; «Смех в жизни и на сцене» — там же в 1913-м. Исследователи неоднократно отмечали, что механизм возникновения эффекта смешного у Хармса во многом близок тому, о котором писал Бергсон: «Позы, жесты и движения человеческого тела смешны постольку, поскольку это тело вызывает у нас представление о простом механизме. ‹…› Мы смеемся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи». Однако в стихотворении про Петрова Хармс обыгрывает другую сторону бергсонианской философии — его концепцию сна как способа внезапного проникновения, прорыва прошлого в настоящее и такого же внезапного исчезновения этого прошлого в момент пробуждения. При этом граница между сном и бодрствованием оказывается у Хармса принципиально неуловимой, отсюда и безуспешность попытки определить «сон ли это» в цитированном стихотворении. В 1930-е годы мотивы сна и абсурдирующего появления/исчезновения в творчестве Хармса были одними из важнейших — как в цикле «Случаи», так и в произведениях, в цикл не вошедших, потому-то и важно установление источника этих мотивов, которыми с полным основанием можно называть философию Анри Бергсона.

И, конечно, это стихотворение, написанное в 1937 году (точнее дату установить невозможно), заставляет во многом по-другому смотреть на стихотворение «Из дома вышел человек…», по крайней мере, учитывая контекст характерных исчезновений персонажей в текстах Хармса этого периода.

В конце лета 1937 года Хармс часто бывает у буддийского храма (дацана) в Старой Деревне. Это было одно из любимых его мест для прогулок — как одного, так и с женой. Храм тогда принадлежал Тибето-монгольской миссии в СССР, находившейся

под покровительством Наркомата по иностранным делам. Главой миссии являлся полномочный представитель Тибета в СССР Агван Доржиев — выдающийся деятель буддизма в России, с которым Хармс, судя по всему, общался (его имя присутствует в записных книжках). Кроме того, он знакомился и с другими служителями дацана, а также пытался учить слова на монгольском и тибетском языках; следы этих занятий также отразились в его записных книжках. Надо сказать, что это был последний год нормального функционирования храма. Уже осенью того же 1937 года он подвергся разгрому. Почти все ламы и служители были арестованы и большинство их расстреляно. Тибето-монгольская миссия прекратила свое существование, а в ноябре в Бурятии был арестован 85-летний Агван Доржиев, вскоре скончавшийся в тюремной больнице. В 1938 году был закрыт и сам буддийский храм, а его здание передано различным советским учреждениям. Надо сказать, что Хармс, будучи православным, очень интересовался буддизмом. Во многом это шло от его отца Ивана Павловича Ювачева, у которого было небольшое собрание буддийских икон, переданное после его смерти в Музей истории религии и атеизма в Казанском соборе. По свидетельству Марины Малич, в комнате Хармса висела известнейшая буддийская мантра «Ом мани падме хум», которую он воспринимал как «святое и очень сильное заклинание». Кроме этого, у него было немало книг по буддизму, которые он воспринимал, судя по всему, как важный источник оккультного знания наряду с каббалой.

В 1937—1938 годах Хармс развивает тенденцию к циклизации произведений, которая возникла у него еще в 1935 году. «Голубая тетрадь», начатая в январе 1937 года, интенсивно заполнялась им до 23 февраля Затем следует небольшой перерыв до апреля, а потом — еще больший, до октября, которым и датируются последние записи. Параллельно «Голубой тетради» 27 марта 1937 года Хармс начинает новую тетрадь, которую он назвал «Гармониус» — это слово он использовал в качестве «разового» псевдонима в стихотворении от 3 января 1938 года «Но сколько разных движений...», в котором среди общего шуточного тона прорываются почти автоматически заполняемые строки о голоде, представляющем неотъемлемую часть его жизни в те дни:

Вот он страданья
полный день. Нет пищи,
нет пищи, нет пищи.
Есть хочу. Ой ой ой!

Хочу есть. Хочу есть.
Вот мое слово.
Хочу накормить мою
жену. Хочу накормить
мою жену. Мы очень
голодаем.

При этом следует учесть, что записанное латинскими буквами это слово — *Harmonius* — представляет собой несколько расширенный основной псевдоним — *Harms.* Наконец, можно отметить, что *Harmonius* — это чуть измененное *Harmonium,* немецкое название фисгармонии, одного из любимых инструментов Хармса.

В отличие от «Голубой тетради» «Гармониус» представляет собой простую школьную тетрадь в 24 листа, на обложке которой помещена репродукция картина Н. Н. Ге «А. С. Пушкин в селе Михайловском». Выше шла надпись: «100 лет со дня смерти великого поэта А. С. Пушкина. 10 февраля (29 января) 1837 г. — 10 февраля 1937 г.». Под картиной Хармс вывел печатными буквами: «Гармониус».

Как и «Голубая тетрадь», «Гармониус» стал для Хармса не столько циклом текстов, сколько хранилищем для наиболее важных в определенный период записей, куда вошли не только рассказы и стихи, но и дневниковые записи. «Сидеть бы в своей комнате, знать, что ты совершенно обеспечен и вычерчивать квартиры!» — такие мечтания находим мы в тетради; стоит заметить, что Хармс действительно любил чертить схемы самых разных квартир — от небольших, на три-четыре комнаты, до десятикомнатных.

В «Гармониус» также были вписаны такие важные для Хармса произведения, как стихотворение «Гнев Бога поразил наш мир...» и уже упоминавшийся рассказ «Четвероногая ворона».

Следующим ударом судьбы в 1937 году был арест самого Хармса. О том, что в этом году Хармс арестовывался, мы знаем лишь из материалов его дела 1941 года, где он указал в анкете, что причиной ареста была «незаконная торговля». Что под этим подразумевалось, неизвестно, равно как и неизвестны какие бы то ни было материалы заведенного на него в 1937 году дела. Можно только предположить, что поэт был задержан во время попытки продать что-либо из вещей на одном из стихийно складывавшихся в то время «черных» рынков, но вскоре отпущен. Как бы то ни было, этот арест не повлиял ни на членство Хармса

в Союзе писателей, ни каким-либо иным образом на его положение.

А 19 марта 1938 года сотрудники НКВД арестовали Николая Заболоцкого.

О том, как всё происходило, впоследствии рассказал сам Заболоцкий в «Истории моего заключения» — тексте, который долго ходил в советском самиздате и был опубликован только во время перестройки:

«Это случилось в Ленинграде 19 марта 1938 г. Секретарь Ленинградского отделения Союза писателей Мирошниченко вызвал меня в Союз по срочному делу. В его кабинете сидели два не известных мне человека в гражданской одежде.

— Эти товарищи хотят говорить с вами, — сказал Мирошниченко.

Один из незнакомцев показал мне свой документ сотрудника НКВД.

— Мы должны переговорить с вами у вас на дому, — сказал он.

В ожидавшей меня машине мы приехали ко мне домой, на канал Грибоедова. Жена лежала с ангиной в моей комнате. Я объяснил ей, в чем дело. Сотрудники НКВД предъявили мне ордер на арест.

— Вот до чего мы дожили, — сказал я, обнимая жену и показывая ей ордер».

Начались допросы. Очень быстро Заболоцкий понял, что дело не только в нем, что его пытаются сделать одним из «винтиков» в очередном крупном писательском деле:

«По ходу допроса выяснялось, что НКВД пытается сколотить дело о некоей контрреволюционной писательской организации. Главой организации предполагалось сделать Н. С. Тихонова. В качестве членов должны были фигурировать писатели-ленинградцы, к этому времени уже арестованные: Бенедикт Лившиц, Елена Тагер, Георгий Куклин, кажется, Борис Корнилов, кто-то еще и, наконец, я. Усиленно допытывались сведений о Федине и Маршаке. Неоднократно шла речь о Н. М. Олейникове, Т. И. Табидзе, Д. И. Хармсе и А. И. Введенском — поэтах, с которыми я был связан старым знакомством и общими литературными интересами. В особую вину мне ставилась моя поэма „Торжество Земледелия“, которая была напечатана Тихоновым в журнале „Звезда“ в 1933 г. Зачитывались „изобличающие“ меня „показания“ Лившица и Тагер, однако прочитать их собственными глазами мне не давали. Я требовал очной ставки с Лившицем и Тагер, но ее не получил».

Поэту Бенедикту Лившицу, другу Мандельштама, не суждено

было выйти из тюрьмы: он был расстрелян осенью того же 1938 года. Писательница и переводчик Елена Тагер получила десять лет лагерей, но ей посчастливилось впоследствии выйти на свободу, где через некоторое время ее ждал повторный арест. Заболоцкого избивали и пытали, однако вместо дачи нужных следователям показаний он чуть было не потерял рассудок и оказался в психиатрическом отделении тюремной больницы. Только через несколько дней он пришел в себя и стал вновь адекватно воспринимать действительность и обращенные к нему слова. Заболоцкому «повезло»: ему удалось выстоять и ничего не подписать из предъявленных обвинений, поэтому его не расстреляли, а дали «всего» пять лет лагерей, которые на деле превратились в шесть — до августа 1944 года. Только в 1946 году ему в виде исключения разрешат вернуться в Центральную Россию и даже, вопреки обычной практике, проживать в столичных городах. Многое переживший и передумавший за эти годы Заболоцкий предпочел поселиться в Москве, а не в Ленинграде, обескровленном войной и репрессиями. Умер он в 1958 году, став одним из немногих обэриутов, достигнувших солидного возраста, и создав в последние годы лучшие свои произведения. В том числе и то, где вспоминаются прежние друзья:

В широких шляпах, в длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешено, разбито,
Где вместо неба лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам и все ли вы забыли?
Теперь вам братья — кони, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,

Соски сирени, щепочки-цыплята,
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там, наверху, оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях.
Где вы исчезли легкие, как тени,
В широких шляпах, в длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений...

Последняя из потерь Хармса этого времени приходится на 19 октября 1938 года. В этот день в Москве умер Борис Житков, с которым Хармс был особенно дружен. Житков не раз выручал Хармса, помогая ему то советами, то деньгами. В свою очередь и Хармс старался всячески помочь Житкову. 4 апреля 1937 года он записал в «Голубой тетради»:

«1) Мы вчера ничего не ели. 2) Утром я взял в сберкассе 10 руб., оставив на книжке 5, чтобы не закрыть счёта. 3) Зашёл к Житкову и занял у него 60 руб. 4) Пошёл домой, закупая по дороге продукты. 5) Погода прекрасная, весенняя. 6) Поехал с Мариной к Буддийской пагоде, взяв с собой сумку с бутербродами и фляжку с красным вином, разбавленным водой. 7) На обратном пути зашли в комиссионный магазин и увидели там фисгармонию Жадмейера двухмануального. копию с филармонической. Цена 900 руб. только! Но полчаса тому назад её купили![33] 7а) У *Alexandr*'а видел замечательную трубку. 85 рублей. 8) Пошли к Житкову. 9) С Житковым узнали, кто купил фисгармонию и поехали по адресу: Песочная 31 кв. 46 Левинский. 10) Перекупить не удалось. 11) Вечер провели у Житкова».

В 1934 году Житков переехал в Москву и после этого бывал в Ленинграде только наездами. Он очень любил музыку, играл на разных инструментах (в том числе и на пару с Хармсом) и мечтал о хорошей фисгармонии. Фисгармония представляла собой клавишно-духовой инструмент и в начале XX века была очень распространена как некий очень приближенный аналог органа для домашнего музицирования. Зная, что Житков в Ленинграде, Хармс, увидев замечательную фисгармонию, немедленно отправляется к нему и пытается помочь ему в приобретении, хотя и неудачно. И в то время, когда Житков находился в Москве, между ним и Хармсом активно шла переписка, часть которой дошла до нас. Даже на фоне арестов Олейникова и Заболоцкого смерть Житкова была, наверное, самой сильной потерей для Хармса в то время.

В июле 1938 года Хармс предпринимает новую, как сказали

бы сейчас, «андеграундную» акцию: он создает свой собственный орден, который называет «Орден равновесия с небольшой погрешностью». Название восходит к термину, придуманному для своей философской системы Я. С. Друскиным, по свидетельству последнего, переданному М. Мейлахом, название этого термина, записанное на латыни, — *quaedam equilibritas cum peccato parvo* — Введенский и Хармс распевали на мотив польки. Согласно Друскину, мировой универсум представлял собой равновесие «с небольшой погрешностью» между двумя началами — философ называл их «Это» и «То». Эту концепцию пародировал Хармс еще в 1930 году в стихотворении «Нетеперь»:

> Это есть Это.
> То есть То.
> Это не есть Это.
> Остальное либо это, либо не это.
> Все либо то, либо не то.
> Что не то и не это, то не это и не то.
> Что то и это, то и себе Само.
> Что себе Само, то может быть то, да не это, либо это, да не то.
> Это ушло в то, а то ушло в это. Мы говорим: Бог дунул.
> Это ушло в это, а то ушло в то, и нам неоткуда выйти и некуда прийти.

При этом Хармс теорию Друскина воспринимал вполне серьезно, несмотря на определенную иронию. В 1934 году в рассказе «О равновесии» равновесие нарушалось неожиданным появлением в ресторане феи, предложившей некоему Николаю Ивановичу исполнить его желание. Ресторан в литературе всегда обладал семантикой, притягивающей нечистую или волшебную силу, был своего рода местом выхода в наш мир сил иных миров (достаточно вспомнить кабачок Ауэрбаха в «Фаусте» или ресторан «Грибоедов» в создававшемся в те же 1930-е годы в Москве романе Булгакова «Мастер и Маргарита»). Николай Иванович «спасается» придуманным им волшебным словом — «кавео», которое расшифровывается как «камни внутрь опасно». Эта расшифровка полностью сочетается с первым предложением рассказа («Теперь все знают, как опасно глотать камни») и связана с ироническим представлением о нарушении равновесия, вызываемого глотанием камней. Разумеется, такая расшифровка не имеет ничего общего со значением латинского слова *caveo* — «остерегаться, быть бдительным».

Через год Хармс разовьет мотив внезапного чудесного

появления волшебницы, предлагающей человеку выполнить самое сокровенное его желание (сравним с фразой Макарова из сценки «Макаров и Петерсен» о том, «как легко исполнить желание другого и как трудно исполнить желание свое»), в «Басне»:

«Один человек небольшого роста сказал: „Я согласен на все, только бы быть капельку повыше“. Только он это сказал, как смотрит — перед ним волшебница. А человек небольшого роста стоит и от страха ничего сказать не может.

„Ну?“ — говорит волшебница. А человек небольшого роста стоит и молчит. Волшебница исчезла. Тут человек небольшого роста начал плакать и кусать себе ногти. Сначала на руках ногти сгрыз, а потом на ногах.

Читатель, вдумайся в эту басню, и тебе станет не по себе».

В рассказе «О равновесии» Хармс использовал имя и отчество своего друга Николая Ивановича Харджиева (как, кстати, и в тексте «О явлениях и существованиях. № 2»). Именно Харджиеву он выписал 18 июля 1938 года первый «членский билет» своего придуманного «Ордена равновесия с небольшой погрешностью». На следующий день такой же членский билет был выдан Я. С. Друскину.

Несмотря на то, что материальное положение Хармса в конце 1938 года не улучшилось, осень этого года стала для него довольно удачной в творческом отношении. Написаны рассказы «Новый талантливый писатель», «Бытовая сценка», «Художник и Часы» и другие, чуть раньше, в августе, — «Поздравительное шествие». Всё чаще в текстах Хармса в качестве имен персонажей появляются имена его близких и знакомых — или просто известных людей. Шуточное «Поздравительное шествие» писалось 2 августа — в честь 70-летия его любимой тетки Натальи Ивановны Колюбакиной, но не было завершено, этот текст относится к категории «домашних», то есть понятных только людям, составлявшим ближайший круг общения Хармса. Точно такой же характер носит еще один «домашний» рассказ «Бытовая сценка», в котором иронически изображены Евгений Эдуардович Сно, а также сам Хармс и его жена Марина Малич:

«Сно: Здравствуйте! Эх, выпьем! Эй! Гуляй-ходи! Эх! Эх! Эх!

Мариша: Да что с вами. Евгений Эдуардович?

Сно: Эх! Пить хочу! Эх, гуляй-ходи!

Мариша: Постойте, Евгений Эдуардович, вы успокойтесь. Хотите, я чай поставлю.

Сно: Чай? Нет. Я водку хлебать хочу.

Мариша: Евгений Эдуардович, милый, да что с вами? Я вас узнать не могу.

Сно: Ну и неча узнавать! Гони, мадам, водку!
Мариша: Господи, да что же это такое? Даня! Даня!
Даня (*лёжа на полу в прихожей*): Ну? Чего там ещё?
Мариша: Да что же мне делать? Что же это такое?
Сно: Эх, гуляй-ходи! (*пьет водку и выбрасывает ее фонтаном через нос*)».

Художник Вс. Петров вспоминал, что Хармс числил Е. Э. Сно в «естественных мыслителях». На самом деле, он сильно отличался от других «естественных мыслителей». Сно (настоящая фамилия — Сноу) был англичанином по происхождению, в начале 1900-х годов увлекся символизмом и начал писать стихи и прозу (прежде всего на английском языке). Вскоре он увлекся Россией, выучил русский язык и стал писать по-русски. В начале 1900-х годов он переехал в Выборг (Финляндия), откуда послал В. Я. Брюсову стихи и письмо, в котором выражал восхищение символизмом и предлагал ему поместить их «в сборниках» (судя по всему, в книгах «Весов») за указанный им против каждого стихотворения гонорар. «Хотя я иностранец, — писал Е. Э. Сно, — но в совершенстве владею русским языком, к тому же привязан ко всему русскому». Стихи Сно сохранились в архиве В. Я. Брюсова, и это дает возможность понять, насколько «свободно» владел тогда русским языком и русским стихом молодой поэт:

ЖЕЛАНИЕ

Желал бы я, чтобы на небе
Вдруг символы явились.
А на земле все люди Гебе
Усердно бы молились.

Желал бы я, чтобы и в нас
Не было бы затменья,
И чтоб все люди на Парнас
Ходили бы в сомненьи.

Тогда бы не было раздоров,
И символисты впереди
Без всяких глупых лишних споров
Прогресса и науки шли.

За напечатание этого «выдающегося» произведения Е. Э. Сно

просил 2 рубля...

В начале 1900-х годов Сно издал несколько этнографических очерков — об Англии, Бельгии, Финляндии, Германии, Голландии и др., а затем принялся печатать небольшие книжки с юмористическими рассказами, неплохо на них зарабатывая. В начале 1910-х годов он стал членом кружка «пашутистов», объединявшего литераторов и художников, бывших завсегдатаями петербургского кабачка «Пашу» на Невском, 51. К образу Сно следует добавить и то, что его жена Ольга Павловна (1881—1929) писала под псевдонимом «Снегина» (от фамилии мужа, означавшей по-английски «снег»). В 1915 году она познакомилась с Есениным, печаталась с ним в одних изданиях, поэтому литературоведы считают ее псевдоним одним из возможных источников для названия есенинской поэмы «Анна Снегина» и имени ее главной героини.

Интересно, что сын Е. Э. Сно Евгений Евгеньевич был следователем НКВД и провокатором; Бахтерев рассказывает, как он, придя в гости к обэриутам (ориентировочно — осенью 1931 года), спровоцировал Введенского на пение царского гимна «Боже, царя храни», что в следующем году превратилось в строчки обвинительного заключения. Бахтерев вообще считал Е. Е. Сно чуть ли не главным виновников арестов обэриутов в конце 1931 года.

Наконец, в последний из упомянутых рассказов — «Художник и Часы» Хармс включил имя художника Серова — конечно, не Валентина Серова, русского классика, автора знаменитой «Девушки с персиками», а Владимира Серова, чья благополучная советская карьера была тогда на взлете:

«Серов, художник, пошел на Обводный канал. Зачем он туда пошел? Покупать резину. Зачем ему резина? Чтобы сделать себе резинку. А зачем ему резинка? А чтобы ее растягивать. Вот. Что еще? А ещё вот что: художник Серов поломал свои часы. Часы хорошо ходили, а он их взял и поломал. Чего еще? А более ничего. Ничего, и всё тут! И свое поганое рыло куда не надо не суй! Господи помилуй!

Жила-была старушка. Жила, жила и сгорела в печке. Туда ей и дорога! Серов, художник, по крайней мере так рассудил...

Эх! Написал бы ещё, да чернильница куда-то исчезла».

С одной стороны, рассказ развивает серию «литературных анекдотов» 1934 года (стоит вспомнить анекдот о «тупом рыле» поэта Безыменского, а также «Ольга Форш подошла к Алексею Толстому...» или историю о «полупоэте» Борисе Пастернаке). С другой — в нем продолжается гоголевская традиция абсурдных финалов, обрывающих повествование на самом интересном месте

(снова следует вспомнить рассказ «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). И, разумеется, легко обнаружить в рассказе характерный для хармсовской прозы прием «нанизывания» сюжетов с неожиданными их обрывами и началом следующих, никак от предыдущих не зависимых.

В 1938 году осенью Хармс возобновляет еженедельные приглашения друзей и знакомых для общения и совместного музицирования. Один из таких вечеров описал в своих мемуарах художник Всеволод Петров, которого к Хармсу пригласила его хорошая знакомая актриса и художница О. Н. Гильдебрандт-Арбенина:

«В одну из суббот мы отправились на Надеждинскую, которая уже тогда называлась улицей Маяковского. Как я узнал, у Хармса всегда собирались по субботам. Дверь открыл высокий блондин в сером спортивном костюме: короткие брюки и толстые шерстяные чулки до колен. Мне сразу припомнилась наша давнишняя трамвайная встреча. Хармс опять мне показался элегантным на иностранный манер. В дальнейшем, впрочем, выяснилось, что у него и не было другого костюма; этот единственный служил ему на все случаи жизни.

С учтивой предупредительностью Хармс помогал нам снимать пальто. При этом он, как мне показалось, не то икал, не то хрюкал, как-то по-особенному втягивая воздух носом: них, них. Я несколько насторожился. Но всё обошлось, а потом я узнал, что похрюкивание составляет постоянную манеру Хармса, один из его нервных тиков, отчасти непроизвольных, а отчасти культивируемых нарочно. По ряду соображений Даниил Иванович считал полезным развивать в себе некоторые странности.

Однако я тут же оговорюсь, чтобы не оставлять впечатления, будто в манерах Даниила Ивановича было нечто деланное или нарочито позёрское. Напротив, его характеризовала высокая степень джентльменства и не только внешней, но и внутренней благовоспитанности. Чудачества и даже тики как-то удивительно гармонично входили в его облик, и я не сомневаюсь, что были необходимы для его творчества. Он держался всегда абсолютно естественно, несмотря на нервные подёргивания; он просто не мог быть иным. Больше чем кто-либо из людей, которых мне довелось близко знать, Хармс был одарён тем, что можно было бы назвать чувством формы. Он знал точную меру во всём и умел мгновенно отличить хорошее от дурного. Он обладал безошибочным вкусом, одинаково проявлявшимся и в мелочах, и в крупном, от одежды и манеры держаться до сложнейших вопросов мировоззрения или суждений о жизни и об искусстве.

Впрочем, на общем фоне эпохи джентльменство Даниила

Ивановича могло — и должно было — выглядеть только чудачеством».

В квартире, кроме Хармса и его жены, жили также его отец Иван Павлович и семья сестры Елизаветы Грицыной. Квартира была коммунальная — и еще в одной комнате, которая соседствовала с комнатой Хармса, жила старуха со взрослой дочерью. Старуха не вставала, и из-за стенки постоянно слышались ее стоны, вздохи и препирательство с дочерью.

«Я был уже очень наслышан о комнате Хармса. Рассказывали, что вся она с полу до потолка изрисована и исписана стихами и афоризмами, из которых всегда цитировали один: „Мы не пироги“.

Но, должно быть, эти сведения относились к какому-то более раннему периоду: я ничего подобного не застал. Только был приколот к стене кусочек клетчатой бумаги, вырванный из тетрадки, со списком людей, „особенно уважаемых в этом доме“ (из них я помню Баха, Гоголя, Глинку и Кнута Гамсуна), и висели на гвоздике серебряные карманные часы с приклеенной под ними надписью: „Эти часы имеют особое сверхлогическое значение“. Между окон стояла фисгармония, а на стенах я заметил отличный портрет Хармса, написанный Мансуровым, старинную литографию, изображающую усатого полковника времён Николая I, и беспредметную картину в духе Малевича, чёрную с красным, про которую Хармс говорил, что она выражает суть жизни. Эта картина была написана тоже Мансуровым.

Впрочем, было ещё одно произведение изобразительного искусства, о котором следует рассказать: настольную лампу украшал круглый абажур из белой бумаги, разрисованный и раскрашенный Хармсом.

Там изображалось нечто вроде процессии, или, вернее, группового портрета. Один за другим шли те самые люди, которых я в дальнейшем постоянно встречал у Хармса: Александр Иванович Введенский, Яков Семёнович Друскин, Леонид Савельевич Липавский, Антон Исаакович Шварц и другие знакомые Даниила Ивановича с их жёнами или дамами. Все были нарисованы очень похоже и слегка — но только чуть-чуть — карикатурно. В изобразительном отношении рисунок отдалённо напоминал графику Вильгельма Буша.

В центре процессии был автопортрет Хармса, нарисованный несколько крупнее других фигур. Даниил Иванович изобразил себя высоким и сгорбленным, весьма пожилым, очень мрачным и разочарованным. Рядом была нарисована маленькая фигурка его жены. Они уныло брели, окружённые друзьями. Хармс говорил мне потом, что он сделается таким, когда перестанет ждать чуда».

Рассказ Петрова находит многочисленные подтверждения — как в других мемуарных источниках, так и в записях самого Хармса. Список людей, «уважаемых в этом доме», вполне мог появиться на стене в 1937 году, когда Хармс пытается составить для себя список писателей, которые были наиболее близки его душе, а также сопоставить их влияние на себя с влиянием на человечество. В результате 14 ноября 1937 года в его записной книжке появляется такая табличка:

«Вот мои любимые писатели:

	Человечеству:	Моему сердцу:
1) Гоголь	69	69
2) Прутков	42	69
3) Мейринк	42	69
4) Гамсун	55	62
5) Эдвард Лир	42	59
6) Льюис Кэрролл	45	59

Сейчас моему сердцу особенно мил Густав Мейринк».

Как видим, абсолютное первое место у Хармса занимает Гоголь. Это легко объяснить, помня, что Гоголь, по сути, открыл принцип абсурдизма в русской литературе — достаточно вспомнить его петербургские фантасмагории, алогические сны, внедряющиеся в реальность, сюжеты, для которых в свое время литературоведами использовался термин «фантастический реализм». Сочетание понятий весьма сомнительное, но понятно, что речь шла о том, как у Гоголя фантастика или резкий гротеск неожиданно появляется среди вполне обычной, ничем не отличающейся от реальной жизни.

Еще в апреле 1933 года Хармс начал создавать произведения принципиально нового для себя жанра. Сначала это были просто миниатюры, которые записывались им отдельно: 11 апреля был создан рассказ «Математик и Андрей Семенович», 13 апреля — «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного». Далее последовали другие прозаические и драматические миниатюры, в некоторые из них вкраплялись стихотворные фрагменты. Так в течение нескольких лет создавался материал для одного из самых знаменитых произведений Хармса — цикла «Случаи».

«Случаи» оказались уникальным в русской да и во всей мировой литературе циклом миниатюр. Объединенными оказались прозаические и драматические произведения, причем некоторые мини-драмы были написаны в стихах или имели стихотворные вставки.

Что стоит за названием цикла? Слово «случай» отсылает к двум основным значениям: это «то, что произошло, случилось» и «то, что произошло случайно». Оба этих значения реализуются в цикле. Миниатюры представляют собой, с одной стороны, как бы выхваченное из реальности действие, без всяких предисловий или объяснений — словно небольшой фрагмент, вырезанный из середины фильма. С другой стороны, отсутствие всякой мотивации — почему «вырезан» именно этот фрагмент, а не тот, — актуализирует значение случайного выбора. Это подчеркивает и стилистика: перед нами, как правило, — чистое действие, почти без описаний, без комментариев. Недаром исследователи Хармса зачастую справедливо указывали, что в жанровом плане тексты «Случаев» находятся где-то между анекдотом и протоколом — жанрами весьма лаконичными, а главное — находящимися за пределами художественной литературы (если, конечно, иметь в виду фольклорное происхождение анекдота).

Уже на примере первого «случая», названного по имени тетради, в которую Хармс записал весь цикл, мы можем видеть реализацию всех этих жанровых особенностей:

«Голубая тетрадь № 10.

Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».

Признаки протокола (сухое, нейтральное изложение сущности дела) обогащаются анекдотическим «пуантом» — то есть неожиданной, парадоксальной концовкой, в свете которой весь предыдущий текст начинает рассматриваться по-новому. В данном «случае» Хармс применяет прием, который является одним из основных в его творчестве: прием обманутого ожидания. Реализуется он за счет того, что вместо ожидаемой читателем развязки согласно логике текстовой ситуации повествователь прерывает текст, заявляя о выходе за его пределы. Читателя заставляют вспомнить об условности получаемой им информации: оказывается, процесс рассказывания не абсолютен, у него есть источник — и этот источник может в любой момент процесс коммуникации прекратить. Примерно эту же функцию — обнажения приема рассказывания — играет и другое знаменитое

выражение, которым зачастую завершаются хармсовские рассказы: «Вот, собственно, и все».

В первом рассказе цикла задается один из его важнейших сквозных мотивов, делающих цикл единым целым. Это — мотив обезличивания и анонимности. Хармс демонстрирует развитие этого мотива на языковом уровне: сообщаемая информация в каждом следующем высказывании объявляется фиктивной. Стирается любое проявление индивидуальности, вплоть до биологических признаков. В результате оказывается, что все признаки словно повисают в воздухе, они лишаются физической основы.

Хармсовский «человек» оказывается набором мнимых знаков. Кроме того, мнимыми оказываются и сами признаки. Получается, что слова, которыми они обозначаются, — тоже «пустышки», представляющие собой знаки без обозначаемого. Это заставляет вспомнить концепцию великого австрийского философа и логика Людвига Витгенштейна, который утверждал, что причиной множества философских ошибок является неверное употребление языка. Хармс, по сути, обнажает это неправильное употребление языка, демонстрируя возникающий абсурд.

С самых первых лет хармсовского творчества критики говорили о «бессмысленности» его произведений, вкладывая в это понятие прежде всего негативный смысл. Приведенный пример демонстрирует, что Хармс — вместе со своим другом Введенским — стал родоначальником литературы *абсурда*, которая представляет собой не тотальное отсутствие смысла, а наоборот — иной, не укладывающийся в обыденную логику смысл, разрушающий, как правило, устоявшиеся логические связи.

Например — в логике существует закон исключенного третьего. Перенося его на изображенную Хармсом в «Голубой тетради № 10» ситуацию, можно сказать, что есть состояние «быть рыжим» и есть состояние «не быть рыжим». Двузначную логику Хармс превращает в трехзначную, вводя новое состояние «быть условно рыжим». Возникает своего рода пародия на модальную логику.

По-другому решает Хармс проблему фиктивности личности в рассказе «Столяр Кушаков». Сюжет рассказа строится вокруг попыток героя преодолеть пространственное препятствие в виде гололеда на улице. Столяр Кушаков, упав, приходит в аптеку за пластырем, чтобы заклеить ушибленное место на лице, но выйдя из аптеки на улицу, он снова раз за разом падает, в результате чего ему каждый раз приходится возвращаться в аптеку за пластырем. Пространственная преграда оказывается

непреодолимой — до тех пор, пока столяр Кушаков не заклеивает пластырем себе всё лицо. Только после этого он добирается до дома, но его лицо (слово, недаром имеющее общий корень со словом «личность») оказывается полностью закрытым, а значит, его даже внешняя индивидуальность больше не воспринимается. Стирание внешних различий в мире «Случаев» равносильно полному уничтожению человеческого «я», вот почему идентифицировать личность столяра оказывается невозможным:

«А дома его не узнали и не пустили в квартиру.

— Я столяр Кушаков! — кричал столяр.

— Рассказывай! — отвечали из квартиры и заперли дверь на крюк и на цепочку.

Столяр Кушаков постоял на лестнице, плюнул и пошел на улицу».

Заметим, что если рассказ начинается с выхода героя на улицу, то и заканчивается он его выходом на ту же улицу. Это очень часто встречающийся у Хармса прием — когда композиция текста приобретает кольцевой характер, фактически возвращаясь к своему началу. Исследователи неоднократно указывали, что такая композиция является частным случаем реализации мифологемы «вечного возвращения», которая была введена Ницше и которая основывается на бесконечном повторении одних и тех же ситуаций, обусловленных вечным течением времени. Хармс неоднократно воспроизводит в своих произведениях эту замкнутую структуру, причем иногда в самом пародийном звучании, как это, к примеру, происходит в сценке «Ссора», написанной в том же 1933 году, когда писались первые произведения будущего цикла «Случаи», но в цикл не вошедшей (более того, Хармс перечеркнул сценку в черновике, пометив рядом «Плохо», «Очень плохо»):

«Куклов и Богадельнев сидят за столом, покрытым клеенкой, и едят суп.

Куклов: Я принц.

Богадельнев: Ах, ты принц!

Куклов: Ну и что же из этого, что я принц?

Богадельнев: А то, что я в тебя сейчас супом плесну!

Куклов: Нет, не надо!

Богадельнев: Почему же это не надо?

Куклов: А это зачем же в меня супом плескать?

Богадельнев: А ты думаешь, ты принц, так тебя и супом облить нельзя?

Куклов: Да, я так думаю!

Богадельнев: А я думаю наоборот.

Куклов: Ты думаешь так, а я думаю так!

Богадельнев: А мне плевать на тебя!

Куклов: А у тебя нет никакого внутреннего содержания.

Богадельнев: А у тебя нос похож на корыто.

Куклов: А у тебя такое выражение лица, будто ты не знаешь, куда сесть.

Богадельнев: А у тебя веретенообразная шея!

Куклов: А ты свинья!

Богадельнев: А я вот сейчас тебе уши оторву.

Куклов: А ты свинья.

Богадельнев: Я вот тебе уши оторву!

Куклов: А ты свинья!

Богадельнев: Свинья? А ты кто же?

Куклов: А я принц.

Богадельнев: Ах ты принц!

Куклов: Ну и что же из того, что я принц?

Богадельнев: А то, что я в тебя сейчас супом плесну!

И т. д.».

Последняя помета указывает на то, что действие, вернувшись к своему началу, разворачивается снова — по той же схеме и с теми же репликами действующих лиц. Пародия на «вечное возвращение» очевидна, но ощущение от нее будет еще более ярким, если знать, что поедание супа на сцене было одной из заготовок Хармса и его друзей в 1920-е годы на одном из выступлений. «Есть суп, пить фиолетовую и зеленую жидкость», — записал Хармс программу действий на сцене во время диспута. Так что прототипами Куклова и Богадельнева в каком-то виде оказываются сам Хармс и его друзья по ОБЭРИУ.

Судя по всему, как раз в это время, в середине 1930-х годов, тема «вечного возвращения» незаметно перекочевала у Хармса и в детскую литературу. Это особенно видно по рассказу «Рыбий жир»:

«Одного мальчика спросили:

— Слушай, Вова, как ты можешь принимать рыбий жир? Это же так невкусно.

— А мне мама каждый раз, как я выпью ложечку рыбьего жира, дает гривенник, — сказал Вова.

— Что же ты делаешь с этим гривенником? — спросили Вову.

— А я кладу его в копилку, — сказал Вова.

— Ну, а потом что же? — спросили Вову.

— А потом, когда у меня в копилке накапливается два рубля, — сказал Вова, — то мама вынимает их из копилки и покупает мне опять бутылку рыбьего жира».

Однако цикличность не ограничивается кольцевой композицией. Одной из важнейших ее составляющих является

совершенно особый событийный ритм текстов, входящих в «Случаи». Этот ритм создается с помощью воспроизводимости одних и тех же событий в одних и тех же условиях:

«Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам. А Михайлов перестал причесываться и заболел паршой. А Круглов нарисовал даму с кнутом и сошел с ума...» — так начинается второй рассказ цикла, который имеет одинаковое с ним название — «Случаи». Абсурдирующую повторяемость событий подчеркивает прозаический ритм, организуемый с помощью синтаксиса (союз «а» в сочетании с глаголом). Кроме того — возникает фиктивная причинно-следственная связь: формально-синтаксические соединения событий, которые, на самом деле, никакой связью не соединены. В результате наглядно реализуется классическая логическая ошибка «после этого — значит, вследствие этого» — это один из излюбленных хармсовских приемов дискредитации традиционной логики, когда искусственно или ошибочно конструируемая логическая форма получает в его текстах вполне реальное воплощение. Этот прием вовсю «работает» и в «Случаях», к примеру, в миниатюре «Вываливающиеся старухи»:

«Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль».

Фиктивность причинно-следственных связей подчеркивается в этом рассказе их жесткой обязательностью. Цепочка абсурдных смертей, раз начавшись, уже не может остановиться — так протекает химическая или физическая реакция, но точно так же ведут себя хармсовские персонажи. Это лишний раз говорит о том, что относиться к героям его текстов как к людям ошибочно. Перед нами — только знаки, указывающие на человека.

Нераспознанная знаковость и мнимость человеческой природы в «Случаях» (да и в других произведениях Хармса) могут смутить читателя, сталкивающегося с обилием смертей — мало мотивированных и всегда лишенных этической рефлексии.

Смерть не вызывает ни огорчения, ни скорби, она всегда безболезненна и легка, что лишний раз подчеркивает ее условность. Смерть включается в абсурдирующие серии событий, которые в творчестве Хармса начинают играть всё более и более существенную роль.

Более того — смерть в «Случаях» становится объектом эксперимента. В рассказе «Сундук» герой («человек с тонкой шеей») ставит опыт — кто победит: жизнь или смерть? Для этого он забирается в сундук, закрывает крышку и… начинает задыхаться:

«— Вот, — говорил, задыхаясь человек с тонкой шеей, — я задыхаюсь в сундуке, потому что у меня тонкая шея. Крышка сундука закрыта и не пускает ко мне воздуха. Я буду задыхаться, но крышку сундука все равно не открою. Постепенно я буду умирать. Я увижу борьбу жизни и смерти. Бой произойдет неестественный, при равных шансах, потому что естественно побеждает смерть, а жизнь, обреченная на смерть, только тщетно борется с врагом, до последней минуты не теряя напрасной надежды. В этой же борьбе, которая произойдет сейчас, жизнь будет знать способ своей победы: для этого жизни надо заставить мои руки открыть крышку сундука. Посмотрим: кто кого?»

Герой «запрограммировал» возможные варианты: либо жизнь все же заставит его руки приподнять крышку сундука и он останется в живых, либо он задохнется и умрет. Однако происходит нечто странное. Через некоторое время экспериментатор обнаруживает, что он лежит на полу и видит всё, что находится в комнате, а сундука нигде нет:

«Человек с тонкой шеей поднялся с пола и посмотрел кругом. Сундука нигде не было. На стульях и кровати лежали вещи, вынутые из сундука, а сундука нигде не было.

Человек с тонкой шеей сказал:

— Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом».

Таким образом, реальность разрушает попытки человека программировать судьбу, порой это вмешательство приобретает характер чуда. Впрочем, Хармс не удержался и в черновике под текстом приписал:

«Если сказать: „жизнь победила смерть“, то неясно кто кого победил, ибо ясно: „тигр победил льва“ или „тигра победил лев“».

Финальная приписка указывает на то, что сам Хармс оставлял открытым вопрос, кто же все-таки победил. Сказалась нелюбовь писателя к окончательным и однозначным финалам. И еще один интересный штрих: первоначальный вариант названия рассказа выглядел так: «Гамма Сундук». Судя по всему, Хармс намекает на

свойство гамма-лучей, которые, как известно, являются невидимыми и всепроникающими — именно таким в тексте оказывается в итоге сундук.

«Сундук» был написан в 1937 году, и в этом же году Хармс создает вариацию на ту же тему, не вошедшую в «Случаи» — разработку к рассказу «Мальтониус Ольбрен» (судя по всему, помета «Разработка» в конце текста означала то, что писатель собирался вернуться к замыслу и развернуть его в более широком контексте, однако он так этого и не сделал). По сюжету некто Ч. желает научиться левитации: он ежедневно стоит перед шкапом и занимается медитацией, стараясь подняться в воздух. Это ему не удается, но постепенно ему всё чаще начинает являться некое видение, которое он старается изучить. И вот однажды прислуга попросила его снять со шкапа стоявшую на нем картину, которую не было видно снизу, — чтобы вытереть с нее пыль. Встав на стул, Ч. обнаружил, что на картине изображено как раз то, что являлось ему в видении. И тогда он понял, что уже давно поднимается в воздух, висит перед шкапом и видит эту картину.

Помимо элегантной отсылки к обэриутской эстетике (шкап в реальном искусстве обозначал предмет в его самоценном и скрытом смысле — своего рода кантовская «вещь в себе») Хармс указывает на невозможность программировать трансцендентное. Тайна, скрытая в мире, — всегда тайна, и познать ее по заранее намеченному плану невозможно. Герой «Сундука» обнаруживает, что чудо разрушило его представления о неизменности и определенности причинно-следственных связей, а герой «Мальтониус Ольбрен» понимает, что чудо — это не всегда то, чего нужно добиться, а иногда то, что уже произошло, но не осознано. «Смысл этого рассказа: „мы живем в чуде, но не замечаем этого“», — говорил Я. С. Друскин. Впоследствии эта тема станет одной из основных в повести «Старуха».

Проблема тайны и сверхъестественного вмешательства оказывается в центре сценки «Макаров и Петерсен». Макаров рассказывает Петерсену о таинственной книге:

«Макаров: Тут, в этой книге, написано о наших желаниях и об исполнении их. Прочти эту книгу, и ты поймешь, как суетны наши желания. Ты также поймешь, как легко исполнить желание другого и как трудно исполнить желание свое».

Петерсен встречает слова Макарова пошлыми шуточками и хихиканьем. И тогда происходит чудо. Лишь только Макаров называет таинственное название книги — МАЛГИЛ, — как Петерсен тут же исчезает:

«МАКАРОВ: Господи! Что же это такое? Петерсен!

ГОЛОС ПЕТЕРСЕНА: Что случилось? Макаров! Где я?

МАКАРОВ: Где ты? Я тебя не вижу!

ГОЛОС ПЕТЕРСЕНА: А ты где? Я тоже тебя не вижу!.. Что это за шары?

МАКАРОВ: Что же делать? Петерсен, ты слышишь меня?

ГОЛОС ПЕТЕРСЕНА: Слышу! Но что такое случилось? И что это за шары?

МАКАРОВ: Ты можешь двигаться?

ГОЛОС ПЕТЕРСЕНА: Макаров! Ты видишь эти шары?

МАКАРОВ: Какие шары?

ГОЛОС ПЕТЕРСЕНА Пустите!.. Пустите меня!.. Макаров!..

(Тихо. Макаров стоит в ужасе, потом хватает книгу и раскрывает ее.)

МАКАРОВ (читает): „...Постепенно человек утрачивает свою форму и становится шаром. И став шаром, человек утрачивает все свои желания“».

Петерсен изменяет свою форму и, став шаром, оказывается в параллельном мире, который сосуществует с обычным. Это тоже чудо — раздвоение пространства и неожиданное воздействие из «соседнего пространства» (в терминологии Я. С. Друскина — «соседнего мира»).

В сферу абсурда «Случаев» вводятся Хармсом и известные имена: Пушкин, Гоголь, Иван Сусанин. Все эти имена, как это обычно и бывает в хармсовском мире, отрываются от своих исторических носителей и существуют отдельно, превращаясь в знак, отсылающий не к историческим и литературным личностям, а к специфике их восприятия. Разумеется, большую роль в появлении таких текстов, как «Анекдоты из жизни Пушкина», «Пушкин и Гоголь», а также примыкающего к ним рассказа «О Пушкине» (не вошедшего в «Случаи»), сыграло празднование (иного слова не подобрать) столетия гибели Пушкина, помпезно проведенное в 1937 году.

Особое значение в «Случаях» имеет сон. У реального человека сон отражает подсознание, но сон персонажей Хармса зачастую и является единственным фактором, как-то отсылающим к их внутреннему миру, который столь же условен, как и они сами. И оказывается, что, как в рассказе «Сон», этот внутренний мир целиком отражает лишь то, что навязывается извне. «Сон» — это иллюстрация бесплодной и безнадежной попытки освободить подсознание от этих навязанных символов. Безнадежной — потому, что оказывается, что эти символы — и есть единственное содержание этого «подсознания» и избавиться от них — значит уничтожить самого себя. Поэтому попытки Калугина освободиться от милиционера, образ которого преследует его во сне, приводят лишь к тому, что он в прямом смысле истощает

свои силы, почти лишаясь собственного тела. Как и в случае со столяром Кушаковым, после телесной трансформации Калугина оказывается невозможным узнать — утрата физической идентичности автоматически означает полную утрату индивидуальности:

«Калугин спал четыре дня и четыре ночи подряд и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвязывать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. В булочной, где Калугин всегда покупал пшеничный хлеб, его не узнали и подсунули ему полуржаной. А санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидя Калугина, нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала жакту выкинуть Калугина вместе с сором.

Калугина сложили пополам и выкинули его как сор».

Поиск адекватного ощущения для передачи сути атмосферы, в которой он жил, привел Хармса к идее сценки «Неудачный спектакль», написанной приблизительно в 1934 году и представляющей важный смысловой акцент «Случаев». Сценка эта важна и для понимания творческого замысла Хармса, поскольку в ней наиболее ярко представлен двухуровневый характер текста.

На поверхностном уровне представлен абсурдирующий сюжет: актеры театра попеременно выходят на сцену, но сказать ничего не могут, их немедленно начинает рвать и они убегают за кулисы. В конце концов на сцену выходит маленькая девочка, которая сообщает зрителям: «Папа просил передать вам всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит!»

Первая и основная реакция читателя на такой текст — это смех.

Смех как результат приема обманутого ожидания. Выход актера на сцену связан с ожиданием игры, монолога, а «Неудачный спектакль» — это текст-объяснение, почему спектакля не будет. Причина — действительно смешная и абсурдная.

Но всего через четыре года после написания хармсовского текста появился роман Жана Поля Сартра «Тошнота». Сартр, разумеется, не мог знать «Неудачный спектакль», он вообще ничего не мог знать о Хармсе. Но его герой Антуан Рокантен испытывает именно ту онтологическую тошноту от окружающего мира, какую мы видим у актеров из хармсовской сценки. Речь идет о почти физиологической несовместимости человеческого «я» с окружающим миром, который — «не-я». Разумеется, у Хармса тошнота носит гораздо более «политический» оттенок — это тошнота от того мира, в котором ему самому приходилось жить и творить.

В этом мире принципиально невозможна любая коммуникация. Одной из первых в 1933 году была написана сценка «Тюк!» — тоже с первого взгляда смешная. Сюжет ее крайне прост: Ольга Петровна колет дрова, а присутствующий при этом ее сосед Евдоким Осипович каждый удар сопровождает словом «тюк!». На все просьбы Ольги Петровны не говорить слово «тюк» он отвечает немедленным согласием, но как только колун соседки ударяет по полену, он не удерживается — и снова произносит: «Тюк!»:

«Ольга Петровна: Ну я прошу вас, я очень прошу вас: дайте мне расколоть хотя бы это полено.

Евдоким Осипович: Колите, конечно, колите!

Ольга Петровна (ударяет колуном по полену).

Евдоким Осипович: Тюк!

Ольга Петровна роняет колун, открывает рот, но ничего не может сказать. Евдоким Осипович встает с кресел, оглядывает Ольгу Петровну с головы до ног и медленно уходит. Ольга Петровна стоит неподвижно с открытым ртом и смотрит на удаляющегося Евдокима Осиповича. Занавес медленно опускается».

Итак — коммуникация невозможна, мир «Случаев» — это мир глухоты, где никто никого не может услышать, а следовательно, — и выполнить просьбу другого. И опять же — параллельно сценке «Тюк!» Хармс в том же 1933 году пишет еще одну сценку — на эту же тему. Сценка эта называется «Пиеса», Хармс ее не закончил, написав только кусок первого действия, поэтому текст и не вошел в цикл «Случаи». Но и по дошедшему до нас черновику «Пиесы» легко заметить, что тема невозможности коммуникации и всеобщей глухоты ставится и решается им уже на языковом уровне. Мать Коки Брянского, к которой он приходит с сообщением о предстоящей женитьбе, неспособна воспринять слова как нечто целое. Ее слух выхватывает лишь бессмысленные сочетания звуков, что приводит Коку Брянского в состояние бешенства:

«Кока Брянский: Я сегодня женюсь.

Мать: Что?

Кока Бр.: Я сегодня женюсь.

Мать: Что?

Кока Бр.: Я говорю, что сегодня женюсь.

Мать: Что ты говоришь?

Кока: Се-го-во-дня-же-нюсь!

Мать: Же? что такое же?

Кока: Же-нить-ба!

Мать: Ба? Как это ба?

Кока: Не ба, а же-нить-ба!

Мать: Как это не ба?

Кока: Ну так, не ба и всё тут!

Мать: Что?

Кока: Ну не ба. Понимаешь! Не ба!

Мать: Опять ты мне это ба. Я не знаю, зачем ба.

Кока: Тьфу ты! же да ба! Ну что такое же! Сама-то ты не понимаешь, что сказать просто же — бессмысленно.

Мать: Что ты говоришь?

Кока: Же, говорю, бессмысленно!!!

Мать: Сле?

Кока: Да что это в конце концов! Как ты умудряешься это услыхать только кусок слова, да ещё самый нелепый: сле! Почему именно сле!

Мать: Вот опять сле.

Кока Брянский душит мать. Входит невеста Маруся».

Восприятие речи распадается на звуки — точно так же, как в пьесе «Елизавета Бам» распадается речь Мамаши. Распад речи совпадает с убийством матери — и немедленно прекращается текст. Причины, по которым он прекратился, однозначно определить сложно: иногда Хармс бросает начатое произведение и прямо на черновике указывает «плохо, а потому брошено», иногда он даже перечеркивает написанное, демонстрируя свою неудовлетворенность, но в других случаях обрыв текста может считаться элементом авторского замысла. Разделение незаконченных фрагментов, сохранившихся в архиве Хармса, — большая текстологическая проблема, которая до сих пор не разрешена.

Сказанное выше объясняет некоторые причины того, что происходит с самим текстом входящих в «Случаи» произведений, причины его сокращения и минимализма. Поэтику «Случаев» можно охарактеризовать как поэтику потерь и исчезновений. При этом потери и исчезновения становятся доминирующими элементами на всех текстовых уровнях. К примеру, жизнь Андрея Андреевича Мясова («Потери») представляет собой цепочку приобретений и немедленных утрат: он покупает, тут же теряет купленное, а во сне видит, как свое функциональное назначение теряют и сами предметы:

«Андрей Андреевич потоптался на месте и пошел домой, но по дороге потерял кефир и завернул в булочную, купил французскую булку, но потерял полтавскую колбасу.

Тогда Андрей Андреевич пошел прямо домой, но по дороге упал, потерял французскую булку и сломал свои пенсне.

Домой Андрей Андреевич пришел очень злой и сразу лег

спать, но долго не мог заснуть, а когда заснул, то увидел сон: будто он потерял зубную щетку и чистит зубы каким-то подсвечником».

В сценке «Охотники» один из персонажей (Козлов) теряет сначала ногу, а затем и жизнь (его удавили «жалостливые» друзья). Петраков («Случай с Петраковым») лишается сна и никак не может достичь желаемого — и т. д. Вся эта цепочка утрат логически подкрепляется утратой самого повествования, с которым мы сталкиваемся в рассказе «Встреча»:

«Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси.

Вот, собственно, и все».

Здесь опять применен прием обманутого ожидания. Установка на *рассказывание*, заявленная в начале текста («Вот однажды...»), воспроизводящая традиционный зачин, и мыслимая фигура повествователя, стоящая за этим рассказыванием (повествователь не появляется в тексте, не будучи действующим лицом, но он проявляет себя в организующих текст формах и комментариях), заставляют читателя ожидать сюжета со всеми свойственными ему частями — кульминацией, развязкой и т. д. Однако ничего этого не возникает. То, что сообщается повествователем во «Встрече», не выходит за рамки обычного бытового фона, сюжета нет, поскольку нет отличающегося от этого фона *события*. И в результате повествователь нарушает условный характер своего рассказа, появляется «из-за текста» и прерывает рассказ.

Эта бессобытийность и становится логическим завершением хармсовского минимализма.

В 1938 году Хармс практически закончил цикл «Случаи», переписал их в отдельную тетрадку и написал посвящение: «Посвящаю Марине Владимировне Малич». Сначала в цикле было 26 миниатюр, но затем Хармс вычеркнул небольшой рассказ «Происшествие на улице», так что осталось только 25. Но на этом процесс создания цикла не завершился. В 1939 году Хармс снова возвращается к «Случаям» и дописывает еще пять прозаических текстов (всего в цикле стало 30 произведений), некоторые из которых довольно значительно отличались от предыдущих. Так, например, в рассказе «Исторический эпизод», посвященном В. Н. Петрову, неожиданно главным героем оказывается Иван Сусанин, пришедший в русскую харчевню. Хармс весьма последователен и не упускает случая ввести в текст анахронизмы: так, к примеру, Сусанин в харчевне требует себе антрекот, который хозяин ему и приносит. С другой стороны, тот же хозяин

рекомендует Сусанина сидящему в харчевне боярину Ковшегубу как «патриота» — тем самым проецируя на XVII век миф о Сусанине, окончательно сложившийся в XX веке.

Еще больше отличается от других произведений цикла рассказ «Федя Давидович», написанный 10 февраля 1939 года (это единственный точно датированный рассказ из пяти дополнительных, таким образом, мы можем предполагать, что и все новые тексты были созданы примерно в январе-марте 1939 года). Этот рассказ — единственный в цикле, где оказался представлен более или менее реалистический тип персонажа со своей индивидуальностью и даже характером. В этом тексте нет уже ничего абсурдного или алогичного: действие происходит в обычной советской коммунальной квартире, главный герой рассказа пользуется невнимательностью жены, чтобы выкрасть из масленки масло. Это масло он продает соседу-скупщику за полтора рубля. Вот и весь сюжет. В нем видно нараставшее у Хармса внимание к бытовым мелочам, к психологическим деталям, которое, в конце концов, приведет его к созданию повести «Старуха».

Четырнадцатого февраля Хармс создает «Трактат более или менее по конспекту Эмерсена» (так Хармс пишет фамилию американского философа Ралфа Уолдо Эмерсона), продолжавший линию хармсовских квазифилософских текстов. Впрочем, в этом произведении легко вычленить представления писателя о том, как должны в идеале строиться отношения человека к вещам и как эти отношения могут приближать его к бессмертию или отдалять от него (заметим, что тема бессмертия — главная для этого текста):

«Предположим что какой-нибудь, совершенно голый квартуполномоченный решил обстраиваться и окружать себя предметами. Если он начнет со стула, то к стулу потребуется стол, к столу лампа, потом кровать, одеяло, простыни, комод, белье, платье, платяной шкап, потом комната, куда все это поставить и т. д. Тут в каждом пункте этой системы может возникнуть побочная маленькая система-веточка: на круглый столик захочется положить салфетку, на салфетку поставить вазу, в вазу сунуть цветок. Такая система окружения себя предметами, где один предмет цепляется за другой — неправильная система, потому что, если в цветочной вазе нет цветов, то такая ваза делается бессмысленной, а если убрать вазу, то делается бессмысленным круглый столик, правда, на него можно поставить графин с водой, но если в графин не налить воды, то рассуждение к цветочной вазе остается в силе. Уничтожение одного предмета нарушает всю систему. А если бы голый квартуполномоченный

надел бы на себя кольца и браслеты и окружил бы себя шарами и целлулоидными ящерицами, то потеря одного или двадцати семи предметов не меняла бы сущности дела. Такая система окружения себя предметами — правильная система».

«Голый квартуполномоченный» — это, конечно, след влияния Козьмы Пруткова. А вот рассуждения о предметах, которые не связаны друг с другом, очень напоминают перенесение на предметный уровень ранних представлений обэриутов о семантической зауми. Слова в такой поэтической системе соединяются не по общим смысловым законам, а принципиально по-новому, нарушая привычные связи. И если нарушение смысловых связей было главной целью для стихотворных экспериментов Хармса и его друзей, то в «Трактате» аналогичная идея развивается по отношению к вещам. Только здесь Хармс уточняет: только потери и утраты, разрушающие привязанности человека к окружающим его предметам, могут вести его по пути к бессмертию, но никак не приобретение их и более или менее рациональное распределение вокруг себя:

«Всякому человеку свойственно стремиться к наслаждению, которое есть всегда либо половое удовлетворение, либо насыщение, либо приобретение. Но только то, что не лежит на пути к наслаждению, ведет к бессмертию. Все системы ведущие к бессмертию в конце концов сводятся к одному правилу: постоянно делай то чего тебе не хочется, потому что всякому человеку постоянно хочется либо есть, либо удовлетворять свои половые чувства, либо что-то приобретать, либо все, более или менее, зараз. Интересно, что бессмертие всегда связано со смертью и трактуется разными религиозными системами либо как вечное наслаждение, либо как вечное страдание, либо как вечное отсутствие наслаждения и страдания». Таким образом, возникает то, что может быть названо словами самого Хармса — «чистота порядка». То есть — порядок, который не зависит ни от каких внешних условий и связей.

Я. С. Друскин писал об этом тексте Хармса, указывая на влияние Канта: «Еще до того, как он написал эту статью, он говорил мне о „совершенном подарке“. Совершенный подарок должен быть бесполезен, говорил он. Пальто нужно мне, потому что защищает меня от холода. Совершенный же подарок практически мне ни для чего не нужен, именно в этом его совершенство: он целесообразен без всякой определенной цели. Это слова Канта из „Критики способности суждения“ ‹…›. Бескорыстный интерес, целесообразность без цели — один из моментов, определяющих прекрасное, т. е. эстетическое (Кант). Этот момент определял и Хармса — его жизнь».

То, насколько иронически Хармс относился к собственным произведениям подобного жанра, доказывает запись, сделанная им, очевидно, через несколько дней после окончания статьи «Чел. Статья глупая».

Девятнадцатого февраля 1939 года Хармс побывал на концерте Эмиля Гилельса в Клубе писателей (на Шпалерной улице, 18). Гилельсу было тогда только 22 года, но он уже был в начале своей грядущей мировой славы пианиста. В 1936 году он занял второе место на Международном конкурсе Венской музыкальной академии, а в 1938 году стал лауреатом — ему была присуждена первая премия Международного конкурса им. Э. Изаи в Брюсселе, что сделало его знаменитым.

Хармс очень тонко понимал музыку. Как тогда было принято, он ходил на концерты с нотами, следя за ними во время исполнения произведений. Результатом посещения концерта Гилельса стала единственная в своем роде музыковедческая статья, написанная Хармсом под названием «Концерт Эмиля Гиллельса (так! — *А. К.*) в клубе писателей 19-го февраля 1939 года». Хармс чрезвычайно критически отнесся к исполнению Гилельса, о характере его восприятия этой музыки можно судить уже по началу статьи:

«Слушал Гиллельса.

Программа его концерта была плохая, безвкусная и плохо подобранная. Большинство вещей, с нашей точки зрения, Гиллельс исполнял неправильно.

Так, сонату Скарлатти он старался исполнить бесстрастно (что хорошо), но исполнял ее слишком тихо, а потому возникли какие-то чувства (что плохо). Нам думается, что Скарлатти надо исполнять значительно громче и с некоторым блеском, в таком исполнении, думается нам, и чувства будет меньше. Кроме того, Гиллельс, исполняя Скарлатти, часто задевал соседние ноты и потому играл нечисто. Потом Гиллельс сыграл две вещи Брамса. Об этом мы воздержимся сказать что-либо. Потом он исполнил два шубертовских экспромта. Может быть, он сыграл их и хорошо, но как-то тускло.

Потом он исполнил Бетховена-Листа фантазию («Афинские развалины». — *А. К.*). Эта вещь совершенно изгажена Листом. Выбор ее для исполнения не говорит в пользу Гиллельса.

Во втором отделении он исполнил две вещи Шопена: Балладу и Полонез. Единственно, чем он отметил Шопена, это задумчивостью своего исполнения».

Однако это начало было лишь вступлением. Свою статью-рецензию Хармс использовал для того, чтобы продемонстрировать свое понимание Шопена, наложив на него

свою концепцию трехчастной формы, которую он назвал «накопление», «отсекание» и «вольное дыхание», которые раз за разом повторяются в своем сочетании. По сути, это, конечно, вариант философской триады «тезис — антитезис — синтез», который Хармс сформулировал с помощью собственной терминологии и вдобавок связал с излюбленным своим термином «небольшая погрешность», с помощью которого, по его мнению, происходит переход от одного этапа к другому.

Трудно сказать, для чего писал Хармс эту статью. Если его ранняя статья о Белом еще могла писаться в расчете на публикацию, то в 1939 году ни о чем подобном думать не приходилось. Скорее всего, текст ее читался друзьям и прежде всего — Я. С. Друскину.

Пятнадцатого марта Хармс написал свое последнее «взрослое» — шуточное — стихотворение:

Я долго думал об орлах
И понял многое:
Орлы летают в облаках,
Летают, никого не трогая.
Я понял, что живут орлы на скалах и в горах,
И дружат с водяными духами.
Я долго думал об орлах,
Но спутал, кажется, их с мухами.

Начиная с возвращения из курской ссылки, доля стихов в общем творчестве Хармса сокращалась постоянно. К 1939 году их стало совсем мало, а после 15 марта этого года нам известны только его детские стихи.

Материальное положение Хармса почти не улучшалось. Иногда приходилось даже сидеть дома из-за отсутствия сапог. Долг Литфонду, тянувшийся за ним уже несколько лет, так и не был выплачен. 13 апреля 1939 года вопрос слушался вновь — на заседании правления Ленинградского отделения Литфонда. Хармс вновь просил об отсрочке уплаты долга в размере 200 рублей, и эту отсрочку — до 1 июня 1939 года — ему было решено предоставить. Разумеется, деньги не были выплачены и к этому времени. 22 июля всем должникам (среди которых был не только Хармс, но и Введенский) было предложено погасить задолженность в двухнедельный срок под угрозой описи имущества.

Впрочем, всё это нисколько не влияло на остроту и смелость его мышления. Дантист Григорий Уснер, чьим постоянным пациентом был Л. Липавский, рассказал совершенно невероятную

историю, свидетелем которой он был. В конце апреля 1939 года он вместе с Липавским зашел в гости к Хармсу, у которого в то время гостил Юрий Фирганг. Сели пить вино. И вдруг Липавский, совершенно не стесняясь, сообщил, что вчера из окна своей комнаты видел облако, форма которого точь-в-точь воспроизводила профиль Сталина. Хармс улыбнулся, на несколько минут впал в задумчивость, а затем — тихо и внятно — прочитал стихотворный экспромт примерно на две строфы. Уснер запомнил только его первую строчку: «Летает за окном товарищ Сталин» — и последнюю: «Товарищ Сталин за окном летает».

Вот на таком житейском фоне в мае — июне 1939 года Хармс писал самое главное свое произведение — повесть «Старуха».

Глава девятая
ПОВЕСТЬ «СТАРУХА». ФИНАЛ

В литературоведении принято при анализе эволюции писателя особое внимание уделять более крупным формам. По традиции считается, что на фоне лирических стихотворений большая поэма выглядит как предельное воплощение основных тем и мотивов всего поэтического творчества автора, а роман или повесть — как аналогичный центр, к которому как бы стягивается вся совокупность художественных смыслов, прежде разбросанных в произведениях малых форм этого же писателя — рассказах, очерках, новеллах. Это небесспорное по сути восприятие кажется гораздо более обоснованным, когда крупная форма появляется в конце творческого пути — и между ней и предыдущими произведениями художника можно обнаружить несомненную преемственную связь.

Именно так и следует относиться к безусловно главному произведению среди всего наследия Даниила Хармса — повести «Старуха», написанной в первой половине 1939 года.

Нам очень мало известно о том, как писалась «Старуха». В записных книжках Хармса отсутствуют какие бы то ни было записи, относящиеся как к повести, так и к процессу ее создания. Учитывая, что Хармс постоянно вел записи, в которых упоминал события бытового характера, включая свои соображения и размышления по разным поводам, а также фиксировал пришедшие ему в голову фрагменты и материалы для будущих произведений, сам факт отсутствия записей, относящихся к «Старухе», говорит о том, что повесть писалась буквально «на одном дыхании». Датируется она концом мая — началом июня 1939 года.

Я. С. Друскин зафиксировал лишь одно мемуарное свидетельство о повести, относящееся к процессу ее чтения Хармсом друзьям. Судя по всему, чтение проходило у Липавских на Гатчинской улице, причем на нем присутствовал приехавший из Харькова Введенский. Друскин вспоминает, что после окончания чтения он осторожно спросил его, как ему понравилась повесть. Введенский ответил: «Я же не отказался от левого искусства!»

Такое восприятие было не случайным. Действительно, повесть с виду сильно отличается от прозаического творчества Хармса 1920—1930-х годов. В ней нет ни одного события, которое непосредственно воспринималось бы как алогичное или

фантастическое (явно нарушающее действующие в реальном мире законы природы). Тональность действия смещается в область загадочного, порой даже мистического, что приближает поэтику «Старухи» скорее к любимым Хармсом австрийским писателям Л. Перуцу и Г. Мейринку, нежели к яркому абсурдизму «Комедии города Петербурга» или «Елизаветы Бам». «Старуха» завершила переход Хармса в прозе к «неоклассическим» формам, в которых авангардные, «левые» эффекты переходили на другие уровни, оказывались скрытыми, реализовывались в многочисленных подтекстах. И, разумеется, Введенский не мог не заметить (и оценить отрицательно) большое количество цитат, которыми насыщена повесть: словесных, сюжетных, культурологических...

Хармс избрал для «Старухи» форму повествования от первого лица, включенного в действие, — чрезвычайно редкую для себя. Если не считать шуточных произведений для «домашнего употребления» и еще нескольких текстов, в которых авторское «я» от действия отстранено и лишь описывает происходящее, последний случай выбора такого типа повествования мы встречаем лишь в его рассказе «Утро», написанном в октябре 1931 года. Как и в «Утре», в «Старухе» герой-повествователь является главным действующим лицом, и сюжетная канва разворачивается как на уровне событий, которые совершаются вокруг него, так и на уровне его собственных мыслей и представлений. При этом мыслимая реальность оказывается не менее важной, чем происходящее «на самом деле».

Повесть начинается с того, что герой-повествователь, выходя из дома, встречает старуху, у которой спрашивает время. Старуха показывает ему часы, на которых нет стрелок, и называет по ним время — без четверти три. Так — с первых же строк — в повесть входят два основных мотива: старухи и времени. Циферблат без стрелок немедленно порождает недвусмысленную символику иррационального мира, в котором знание, основанное на опыте, уступает место знанию тайному и интуитивному. Словно в подтверждение этого старуха через некоторое время неожиданно появляется в комнате вернувшегося домой героя и обретает над ним странную власть: она командует, а он, удивляясь самому себе, немедленно выполняет все ее абсурдные приказания, сначала становясь перед ней на колени, а затем ложась ничком, уткнувшись лицом в пол.

Власть эта заканчивается так же неожиданно, как и началась. Герой на время теряет сознание, а очнувшись, видит, что продолжает лежать на полу. Встав с пола, он видит, что старуха расположилась в его любимом кресле, но при попытке попросить ее это кресло, как и его комнату, покинуть повествователь

обнаруживает, что старуха умерла.

С этого момента возникает линия, определяющая фабулу повести. Герой помимо своей воли оказывается наедине с мертвой старухой, которую он не знает, куда деть. Хотя он невиновен в ее смерти, он понимает, что положение его весьма шаткое: следователи не будут особенно разбираться и вполне могут обвинить его в убийстве. Таким образом реализуются сразу два важнейших литературных подтекста повести — отсылки к роману Достоевского «Преступление и наказание» и к повести Пушкина «Пиковая дама».

Первый подтекст поневоле помещает героя «Старухи» в «ситуацию Раскольникова» (термин принадлежит недавно скончавшемуся замечательному сербскому филологу Миливое Йовановичу, который исследовал отголоски этой ситуации в русской литературе XX века). «Ситуация Раскольникова» — это не процесс (герой Хармса не убивал старуху), а результат. И как совершенное преступление накладывает отпечаток на всю последующую жизнь Раскольникова, так и мертвая старуха становится постоянной помехой рассказчику во всех его делах.

Первая помеха — это невозможность творчества. Хармсовский повествователь — очень близкий самому автору персонаж, во многом автобиографический. Как и сам Хармс, он живет в центре города (по некоторым признакам можно понять, что в том же самом доме), бедствует, зарабатывая время от времени, а самое главное — он непечатающийся писатель, который тем не менее видит в творчестве главную цель своей жизни.

В начале повести он задумывает рассказ, который, как он надеется, станет главным произведением в его жизни:

«Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем и квартира останется за ним, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда».

Нетрудно в этой сюжетной канве, представляющей собой на самом деле текст в тексте, относящийся к столь любимому Хармсом во второй половине 1930-х годов жанру сюжетной «разработки», увидеть главную тему, над которой он думал всю жизнь и особенно в это время: вопрос, есть ли чудо, и, если есть, то что оно собой представляет. Из представленного плана рассказа мы видим, что герой «Старухи» понимает чудо так же,

как и сам Хармс, — это ни в коем случае не волшебное вмешательство в жизнь, а сама жизнь — в ее течении. Если для чудотворца возможность творить чудеса — легка и обыденна, то для него чудом будет как раз отказ от чудес. В этом плане мир, из которого пришел этот чудотворец, вполне можно считать в терминологии Липавского — Друскина «параллельным миром», а его самого — «вестником», существом из этого мира. Мы знаем, что Хармс постоянно примерял на себя этот образ, представляя себя таким вестником, поэтому рассказ о чудотворце оказывается для него способом «авторизации»: он создает в своей повести автобиографического персонажа, который тоже пишет произведение о герое, в котором автобиографические элементы реализованы на уровне общности представлений о мире.

Однако этот рассказ остается ненаписанным. Герою удается написать только первую фразу: «Чудотворец был высокого роста». Продолжить он уже не сможет: вместо того чтобы писать, ему придется заниматься старухой, которая и после смерти сохранила над ним власть.

Дважды мертвая старуха оказывается препятствием и в его любовных отношениях. Придя в булочную, герой повести знакомится в очереди с «милой дамочкой», как он ее про себя называет, к которой проникается искренней симпатией. В разговоре они выясняют, что оба любят водку (еще один хармсовский автобиографический мотив), и он предлагает ей пойти к нему домой, чтобы вместе выпить. Он заходит с ней в магазин и покупает водку, но в этот момент вспоминает, что дома на полу у него лежит мертвая старуха. Это разрушает все его планы. Поскольку объяснить дамочке что-либо не представлялось возможным, ему остается только одно — воспользовавшись тем, что она отвлеклась, незаметно сбежать из магазина. Интересно, что этот эпизод словно удваивается в повести: уже в конце герой, завернув труп старухи в простыню и положив его в чемодан, отправляется на вокзал, чтобы за городом утопить этот чемодан в болоте. По дороге к трамваю он неожиданно видит впереди себя ту самую «милую дамочку», найти которую он мечтает всё это время. Он устремляется за ней, но она идет быстро, а тяжелый чемодан мешает ему. В конце концов дамочка сворачивает в переулок, а когда в нем появляется герой с чемоданом, ее уже нигде не видно.

Нетрудно заметить эту мистическую связь: мертвая старуха фактически становится *alter ego* «милой дамочки», во всех случаях замещая ее и препятствуя герою обрести счастье.

Эта связь заставляет вспомнить еще одно классическое произведение русской литературы XIX века, ставшее зримым

подтекстом для «Старухи», — пушкинскую «Пиковую даму», в которой так же оказываются перемешанными мотивы, связанные со старой графиней и юной девушкой Лизой, с любовью и деньгами. Перемешиваются они для Германна, который, изображая интерес к Лизе, на самом деле стремится к графине, чтобы узнать у нее тайну трех карт и обогатиться. Он проникает в дом графини по схеме, опробованной в любовных романах, но происходит сюжетная подмена: вместо Лизы он обретает старуху, которая неожиданно умирает у него на глазах. В финале повести именно эта старуха в образе пиковой дамы разрушает его счастье, от которого его, кажется, отделяли секунды.

С пушкинской повестью «Старуху» объединяет неявный иррационализм — мистическое присутствует в тексте, нарушая законы природы, но это не лежит на поверхности: для того чтобы увидеть следы вторжения в реальность явлений иррационального плана, необходимо очень внимательно вчитываться в текст, тщательно анализируя его. Германн оставляет мертвую графиню, «лежащую ничком», а когда на обратном пути он вновь входит к ней в комнату, то видит, что она «сидела, окаменев». Разумеется, приведенный пример не является пушкинским недосмотром, он призван продемонстрировать постоянное присутствие необъяснимого в мире, в котором существуют герои «Пиковой дамы». Ведь весь сюжет повести построен на пересечении ментального и материального миров, при котором фантастическая область ментального постоянно совершает прорывы в реальность, активно на него влияя. «Спрятанное» Пушкиным передвижение мертвой графини внутри своей комнаты становится своеобразной параллелью к материализации легенды о трех картах в виде пиковой дамы, появляющейся в финале у Германна по ошибке. Поразительное сходство изображенной на карте фигуры с графиней также является полем пересечения пространств разных типов, свидетельством вторжения фантастического в реальное. Это вторжение в итоге и губит Германна.

Хармс настолько явно воспроизводит пушкинский парадокс из «Пиковой дамы», что это заставляет нас говорить о сознательном сюжетном цитировании. Когда герой-повествователь возвращается в свою комнату, он приоткрывает дверь и с ужасом захлопывает ее, потому что ему кажется, что старуха на четвереньках ползет ему навстречу. Он долго стоит в коридоре, пытаясь убедить себя все-таки войти в комнату, и когда это ему наконец удается, он с облегчением видит, что покойница вовсе не ожила: «Старуха *лежала у порога*, уткнувшись лицом в пол» (выделено мной. — *А. К.*).

Однако достаточно вернуться на несколько страниц назад, чтобы увидеть, что, уходя из дома, герой оставляет старуху в совершенно ином месте и положении: «Я ‹…› вдруг увидел мертвую старуху, *лежащую на полу за столом возле кресла* (выделено мной. — *А. К.*). Она лежала лицом вверх, и вставная челюсть, выскочив изо рта, впилась одним зубом старухе в ноздрю». То, что старуха перед уходом героя лежала лицом вверх, подчеркивается в повести специально: он, наклонившись, вглядывается в ее лицо, не осталось ли на нем следов от удара сапогом, который он нанес ей, уже мертвой, от досады.

Вывод можно сделать только один: получается, что мертвая старуха перевернулась со спины на живот, а затем доползла от кресла до двери. Насколько был далек этот путь, мы тоже легко устанавливаем: в самом начале повести нам сообщалось, что кресло стоит у окна, то есть ровно на противоположном конце комнаты. Вот так Хармс цитирует Пушкина.

Есть ли где-нибудь в повести «Старуха» указания на то, что читателю следует обращать особое внимание на цитаты — скрытые и явные? Такое указание в тексте имеется — и оно находится в одной из самых его сильных позиций — в эпиграфе. Для него Хармс избрал строку из своего любимого романа Кнута Гамсуна «Мистерии» (известно также, что он говорил о Нагеле, персонаже этого романа, как о своем любимом литературном герое вообще): «…И между ними происходит следующий разговор».

Эта установка на глобальную диалогичность реализуется на всех уровнях повести «Старуха»: тут и цитатность текста, и разговоры между персонажами, и даже мысленные разговоры главного героя с самим собой. В уже упомянутом эпизоде при попытке войти в комнату с мертвой старухой разворачивается поистине феерическая дискуссия героя со своими собственными мыслями, при которой его сознание раздваивается настолько, что «мысли» фактически превращаются в отдельного персонажа, с которым повествователь ведет дискуссию, убеждая их, что «покойники неподвижны». В ответ «его собственные мысли» спонтанно рассказывают ему целую историю о покойнике, выползшем из мертвецкой. Но в самом центре повествования находятся два ключевых диалога главного героя — с «милой дамочкой» в булочной и со своим другом Сакердоном Михайловичем у него в гостях.

Разговор с «милой дамочкой» выделен автором дважды. Во-первых, его предваряет чуть измененный эпиграф: «И между нами происходит следующий разговор», что указывает на особое положение этого диалога в структуре повести. Его содержание

внешне крайне незначительно — речь идет о том, как герой обычно обедает, и о том, как говорящие любят водку. Однако, как известно, назначение эпиграфа — концентрировать в себе в сжатом виде основную проблематику текста. Следовательно, воспроизведение эпиграфа перед диалогом указывает на его центральное место в повести. Действительно — диалог, по сути, должен решить судьбу главного героя, разрывающегося между старухой и «милой дамочкой».

Во-вторых, выделен этот диалог и по-иному: он представлен как диалог драматический, с ремарками, обозначающими действующих лиц. А это — своего рода повествовательный курсив, особенно заметный на фоне *рассказывания*, в форме которого построена вся повесть.

Повествовательным курсивом — правда, несколько иного типа — оказался выделен в повести и другой эпизод — финал дружеского «пира» героя-повествователя с Сакердоном Михайловичем. Их общение построено по принципу древнегреческого философского пира-симпосиона: они сидят за столом, пьют водку, закусывая ее вареным мясом и сырыми сардельками, обсуждая при этом вопросы, самые важные для самого Хармса: вера в Бога и в бессмертие, возможность веры и неверия. В 1937 году он уже записывал в записную книжку чуть измененные слова Кириллова из «Бесов», показавшиеся ему важными — о том, что на самом деле человек не находится в состоянии веры или неверия, а только стремится к одному из них. Теперь эту же мысль высказывает в диалоге с Сакердоном Михайловичем и герой «Старухи»:

«— Видите ли, — сказал я, — по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

— Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? — сказал Сакердон Михайлович. — А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?»

Диалог их заканчивается, когда становится ясно, что он зашел в тупик. Выясняется, что вопросы веры и неверия не могут быть предметом философского диалога, поскольку затрагивают сами основы личности собеседников. На это и указывает повествователю «Старухи» Сакердон Михайлович, объясняя ему, почему он отказывается отвечать на вопрос, верит ли он в Бога:

«— Есть неприличные поступки. Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести. Его дело: дать вам деньги или отказать; и самый удобный и приятный способ отказа — это соврать, что денег нет. Вы же видели, что у того человека деньги

есть, и тем самым лишили его возможности вам просто и приятно отказать. Вы лишили его права выбора, а это свинство. Это неприличный и бестактный поступок. И спросить человека: „веруете ли вы в Бога“ — тоже поступок бестактный и неприличный».

Ответ Сакердона Михайловича диссонирует с ответом «милой дамочки»: на тот же вопрос героя «Вы верите в Бога?» — она удивленно отвечает: «В Бога? Да, конечно».

И как знак окончания философского пира возникает уже упомянутый повествовательный курсив:

«Спасибо вам, — сказал я. — До свидания.

И я ушел.

Оставшись один, Сакердон Михайлович убрал со стола, закинул на шкап пустую водочную бутылку, надел опять на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окном на пол. Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами».

В чем особенность данного отрывка?

Она становится понятной, если вспомнить о том типе повествования, который избрал Хармс для повести. Повествование от первого лица ведет герой, являющийся активным участником событий, всё, что происходит в настоящем времени, он видит непосредственно, это подчеркивается и формой глаголов актуального настоящего времени, которые повествователь явно предпочитает прошедшему: «я иду», «я прихожу», «я открываю», «я лежу»...

Но если обратить внимание на последний абзац цитированного отрывка, то легко убедиться, что в нем рассказывается о том, что происходило у Сакердона Михайловича уже *после того, как он ушел*. Всего этого рассказчик видеть не мог. Это означает, что тип повествователя здесь меняется. На смену герою-рассказчику, который является одновременно действующим лицом, приходит всезнающий повествователь, не участвующий в действии, но с гораздо более широкой компетенцией. Соответственно, и тип повествования во фрагменте отличен от всей повести — тут используется третье лицо.

Все указанные новации распространяются только на один абзац. Уже со следующего абзаца прежний способ повествования восстанавливается и уже больше не изменяется до самого конца повести.

Любые курсивы применяются с целью обратить внимание читателя на особое положение отрывка в тексте и на его особое

значение для общей смысловой структуры произведения. Для чего Хармс обращает наше внимание на действия Сакердона Михайловича после расставания с главным героем, становится ясно, если сопоставить процитированный фрагмент с описанием мертвой старухи, лежащей в его комнате:

«Я ‹...› вдруг увидел мертвую старуху, лежащую *на полу за столом*, возле кресла. Она лежала лицом вверх ‹...›. *Руки подвернулись под туловище и их не было видно,* а *из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги* в белых грязных шерстяных чулках».

Курсивом выделены те места, которые наглядно демонстрируют, что внешний вид Сакердона Михайловича, проводившего гостя, словесно во многом воспроизводит внешний вид мертвой старухи. Таким образом, Сакердон Михайлович становится еще одним мистическим ее воплощением в повести.

Интересно, что мотив человека с заложенными за спину руками возникнет в «Старухе» еще раз. Герой-повествователь кладет труп старухи в чемодан и едет на вокзал, чтобы выбросить его за городом в болото. Уже сидя в вагоне электрички, он видит, как «по платформе два милиционера ведут какого-то гражданина в пикет. Он идет, заложив руки за спину и опустив голову».

Скорее всего, Хармс таким образом закодировал в тексте намек на судьбу Николая Олейникова — который, по свидетельству Я. С. Друскина, был прототипом Сакердона Михайловича и которого арестовали за полтора года до написания «Старухи».

Хотя действие повести происходит в советском Ленинграде, «Старуха» может быть с полным правом названа петербургским текстом, традиции которого создавались Пушкиным, Гоголем и Достоевским. Петербургский текст — это не просто текст о Петербурге, это текст, который построен в традициях петербургского мифа. Поэтому мало того что действие происходит в городе Петра, что узнаваемы улицы, по которым ходят герои, — вплоть до дороги повествователя со старухой, уложенной в чемодан, до Финляндского вокзала, а оттуда до Лисьего Носа. Гораздо важнее «встроенность» повести в миф о городе, который воздвигнут на костях (отсюда — постоянное появление мертвецов, бросающих вызов живым) и который был построен в болотистой местности (отсюда — стремление героя утопить мертвую старуху в болоте, тем самым как бы вернув ее в ту нечистую стихию, из которой она появилась). Главный элемент петербургского мифа — образ его строителя Петра I — в повести не возникает (как это происходит, скажем, в «Комедии города Петербурга»), но сам главный герой «Старухи» — это фактически

всё тот же «маленький человек», становящийся жертвой Петербурга, который уже неоднократно представал в русской классической литературе от пушкинского Евгения и гоголевского Акакия Акакиевича до ремизовского Маракулина. В «Старухе» герою угрожает не Медный всадник, а сама атмосфера созданного им города, в которой происходят чудеса, отрицательно влияющие на его судьбу. Что он может противопоставить им? Веру в Бога, в бессмертие и в настоящее чудо.

Повесть завершается трагикомически. Сардельки, которыми герой «Старухи» закусывает водку во время диалога с Сакердоном Михайловичем, оказываются плохого качества. Это сказывается уже в вагоне электрички, в процессе движения, когда повествователь начинает ощущать сильное расстройство желудка. После Новой Деревни он, забыв всё, бежит в уборную и выходит из нее только после того, как поезд проезжает Ольгино. Тут-то его и подстерегает главная неожиданность. Два человека, бывшие с ним в вагоне, судя по всему, вышли на одной из остановок, вагон оказывается совершенно пустым, но и чемодана с мертвой старухой в нем уже не было.

«Да разве можно тут сомневаться? — понимает герой. — Конечно, пока я был в уборной, чемодан украли. Это можно было предвидеть!»

Теперь перед ним рисуются самые грустные картины. Если укравший чемодан, увидев в нем труп старухи, обратится в милицию, то неизбежен арест. И тогда уже точно никто не поверит, что настоящий хозяин чемодана не убивал старухи.

Он выходит из электрички на станции Лисий Нос, до которой и был взят билет. Герой идет в лес, как и планировал, но теперь у него нет чемодана со старухой и ему нет надобности искать в лесу болото, чтобы утопить там его. Он заходит за кусты можжевельника, убеждается, что его никто не видит, встает на колени и, склонив голову, начинает молиться:

«Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь».

«Неужели чудес не бывает?» — задает себе вопрос рассказчик в середине повести, когда, возвращаясь домой, он надеется на то, что старуха волшебным образом из его комнаты исчезла. Но оказывается, что эта молитва в самом конце — и есть то единственное, что является настоящим чудом в повести. Она ничего не изменяет в пространстве и его вещном наполнении, она не приносит герою немедленного избавления от его напастей. Но она логически завершает основную тему, начатую вопросами о вере в Бога и в бессмертие, и оказывается, что всё, происходящее в повести, — непрерывный путь к утверждению в человеке этой

веры.

После молитвы следует последнее предложение повести, представляющее собой актуализацию процесса письма:

«На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась».

Такой финал, конечно, очень напоминает финалы хармсовских миниатюр 1930-х годов: «Вот, собственно, и все», «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить» и т. п., представляющие собой выход за пределы повествования и заставляющие читателя вспомнить, что перед ним не «живой» рассказ, разворачивающийся непосредственно и синхронно перед ним, а письменный текст, создаваемый автором, который он вправе прервать в любой момент. В «Старухе» последнее предложение изменяет постфактум статус текста и его героя-повествователя: оказывается, что последний является автором не только создаваемого (и так и не написанного) текста о чудотворце (внутри повести), но и текста о самом себе и о всех происходивших в связи с появлением старухи событиях, который не рассказывается, а пишется непосредственно на глазах читателя — и на его же глазах прерывается. Компетенция авторского «я» в финале снова расширяется.

«Старуха» была закончена и прочитана в кругу друзей. Как это часто бывает, после завершения большой вещи наступил некий творческий кризис, и Хармс почти ничего не писал несколько месяцев. А осенью 1939 года вообще на некоторое время стало не до творчества: 1 сентября вторжением Гитлера в Польшу началась Вторая мировая война. По воинственной газетной риторике люди догадывались, что Советский Союз в стороне от военных действий не останется.

Для Хармса это было сильным психологическим ударом. Он был человеком, абсолютно чуждым армии, совершенно неприспособленным к военной сфере. Еще в 1937 году он записал: «Если государство уподобить человеческому организму, то в случае войны я хотел бы жить в пятке». Яснее и четче выразить свое отношение было бы трудно. Друживший с Хармсом в его последние годы жизни художник В. Н. Петров писал о его отношении к армии так:

«Военная служба казалась ему хуже и страшнее тюрьмы.

— В тюрьме можно остаться самим собой, а в казарме нельзя, невозможно! — говорил он мне».

Всё было уже запрограммировано. Недаром Хармс записал в конце 1939 года: «Сейчас в мировых событиях проходит и осуществляется всегда самый скучный и неинтересный вариант».

Неизбежность мирового пожара стала ясна для него уже сразу

после того, как Германия напала на Польшу. Ему также стало ясно, что Советский Союз не останется в стороне от начинающейся войны, а это значит, что понадобятся солдаты, начнутся мобилизационные мероприятия… И не было никакой гарантии, что билет члена Союза советских писателей окажется своего рода бронью для его владельца.

И Хармс начинает принимать меры. В свое время Александр Башилов, «естественный мыслитель» из тех, которых Хармс «коллекционировал», предлагал ему лечь в психиатрическую больницу вместе с ним. Башилов оказывался там практически каждый год. На предложение Башилова Хармс выразил сомнение: все-таки необходимы какие-то симптомы психического заболевания. «Ничего, это очень просто, — уверил его Башилов. — Нужно только прийти к психиатру и сказать ему: „Ты врач, а я — грач“. И дальше все произойдет само собой». Теперь пришла пора реализовать совет Башилова — только значительно более обстоятельно, чем это предлагал «естественный мыслитель».

В начале сентября 1939 года Хармс подошел к проблеме значительно серьезнее. Он изучает и частично конспектирует несколько серьезных медицинских книг о психических заболеваниях (интересно, что наряду с ними в список для прочтения попала и повесть К. Случевского «Голубой платок»). Подробно он выписывает виды и формы душевных расстройств, основные заболевания и их симптомы. Способ, с помощью которого Хармс решил спастись от грядущего призыва в армию, был, конечно, не нов, он, к примеру, описан в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова, где бухгалтер Берлага вместе с другими советскими служащими пытался отсидеться в сумасшедшем доме во время чистки. И Хармс изучал психиатрическую литературу точно так же, как товарищи Берлаги по несчастью изучали книгу профессора Блейлера «Аутистическое мышление» и немецкий журнал «Ярбух фюр психоаналитик унд психопатологик».

Хармс подает заявление в Литфонд с просьбой о помощи в связи с психическим заболеванием. 22 сентября правление Ленинградского отделения Литфонда рассматривает это заявление и удовлетворяет его. Было принято решение об устройстве писателя в стационар, а также о выдаче ему в качестве «пособия по нуждаемости» 500 рублей. Нет необходимости объяснять, насколько важны были эти деньги для Хармса и его жены, ведших полуголодную жизнь.

Двадцать девятого сентября Хармс ложится в нервно-психиатрический диспансер Василеостровского района, располагавшийся по адресу 12-я линия Васильевского острова, 39.

Ирония судьбы: совсем недалеко от этого места, в частной лечебнице доктора Бари (5-я линия Васильевского острова, 58), в 1902 году находился один из родоначальников русского декаданса и символизма Александр Добролюбов, которого мать столь нехитрым способом спасала от уголовной ответственности за кощунство (будучи в то время убежденным иконоборцем, он разбивает иконы и проповедует отказ от них). Хармсу был нужен документ, который охранял бы его от возможной мобилизации в армию.

В отличие от уже упомянутого несчастного бухгалтера Берлаги, которого профессор Титанушкин, вернувшись из командировки, признал симулянтом и выкинул из психиатрической больницы, Хармс получил всё, что хотел. Ему был поставлен спасительный диагноз «шизофрения». «За время пребывания отмечено: бредовые идеи изобретательства, отношения и преследования, считает свои мысли „открытыми и наружными“, если не носит вокруг головы повязки или ленты, — записывали врачи в заключении при выписке. — Проявлял страх перед людьми, имел навязчивые движения и повторял услышанное. Выписан был без перемен».

Пятого октября 1939 года Хармс выписывается из диспансера. Теперь он обеспечил себе прекрасную защиту от самых разных невзгод и опасностей.

Полученная тогда справка неоднократно помогала ему: он носил ее всегда с собой, понимая, что это «палочка-выручалочка» для самых разных ситуаций: от ареста до мобилизации в армию. Чуть позже, когда уже началась Великая Отечественная война, Хармса снова направили на психиатрическое освидетельствование для решения вопроса о его годности к военной службе. Думается, что рассказ Марины Малич, которая видела, как он себя вел во время этой процедуры, и слышала, что он ей перед этим говорил, однозначно снимает всякие сомнения в том, что со стороны Хармса это была талантливейшая симуляция:

«Я очень испугалась, когда он мне сказал, что он пойдет в сумасшедший дом.

Это было в начале войны. Его могли мобилизовать. Но он вышел оттуда в очень хорошем настроении, как будто ничего и не было.

Очень трудно объяснить людям, как он, например, притворялся, когда он лег в клинику, чтобы его признали негодным к военной службе. Он боялся только одной вещи: что его заберут в армию. Панически боялся. Он и представить себе не мог, как он возьмет в руки ружье и пойдет убивать.

Ему надо было идти на фронт. Молодой еще и, так сказать,

военнообязанный.

Он мне сказал:

— Я совершенно здоров, и ничего со мной нет. Но я *никогда* на эту войну не пойду.

Он ужасно боялся войны.

Даню вызвали в военкомат, и он должен был пройти медицинскую комиссию.

Мы пошли вдвоем.

Женщина-врач осматривала его весьма тщательно, сверху донизу. Даня говорил с ней очень почтительно, чрезвычайно серьезно.

Она смотрела его и приговаривала:

— Вот — молодой человек еще, защитник родины, будете хорошим бойцом...

Он кивал:

— Да, да, конечно, совершенно верно.

Но что-то в его поведении ее все же насторожило, и она послала его в психиатрическую больницу на обследование. В такой легкий сумасшедший дом.

Даня попал в палату на двоих. В палате было две койки и письменный стол. На второй койке — действительно сумасшедший.

Цель этого обследования была в том, чтобы доказать, что если раньше и были у него какие-то психические нарушения, то теперь всё уже прошло, он здоров, годен к воинской службе и может идти защищать родину.

Перед тем как лечь в больницу он сказал мне: „Всё, что ты увидишь, это только между нами. Никому — ни Ольге, ни друзьям ни слова!.. И ничему не удивляйся...“

Один раз его разрешалось там навестить. Давалось короткое свидание, — может быть, минут пятнадцать или чуть больше. Я была уже очень напряжена, вся на нервах. Мы говорили вслух — одно, а глазами — другое.

Ему еще оставалось дней пять до выписки.

Я помню, пришла его забирать из этой больницы. А перед выпиской ему надо было обойти несколько врачей, чтобы получить их заключение, что он совершенно здоров.

Он входил в кабинет к врачу, а я ждала его за дверью.

И вот он обходит кабинеты, один, другой, третий, врачи подтверждают, что всё у него в порядке. И остается последний врач, женщина-психиатр, которая его раньше наблюдала.

Дверь кабинета не закрыта плотно, и я слышу весь их разговор.

„Как вы себя чувствуете?“ — „Прекрасно, прекрасно“. — „Ну,

всё в порядке“.

Она уже что-то пишет в историю болезни.

Иногда, правда, я слышу, как он откашливается: „Гм, гм... гм, гм...“ Врач спрашивает: „Что, вам нехорошо?“ — „Нет, нет. Прекрасно, прекрасно!..“

Она сама распахнула перед ним дверь, он вышел из кабинета и, когда мы встретились глазами, дал мне понять, что он и у этого врача проходит.

Она стояла в дверях и провожала его:

— Я очень рада, товарищ, что вы здоровы и что все теперь у вас хорошо.

Даня отвечал ей:

— Это очень мило с вашей стороны, большое спасибо. Я тоже совершенно уверен, что всё в порядке.

И пошел по коридору.

Тут вдруг он как-то споткнулся, поднял правую ногу, согнутую в колене, мотнул головой: „Э-э, гм, гм!..“

— Товарищ, товарищ! Погодите, — сказала женщина. — Вам плохо?

Он посмотрел на нее и улыбнулся:

— Нет, нет, ничего.

Она уже с испугом:

— Пожалуйста, вернитесь. Я хочу себя проверить, не ошиблась ли я. Почему вы так дернулись?

— Видите ли, — сказал Даня, — там эта белая птичка, она, бывает, — бывает! — что вспархивает — пр-р-р! — и улетает. Но это ничего, ничего...

— Откуда же там эта птичка? и почему она вдруг улетела?

— Просто, — сказал Даня, — пришло время ей лететь — и она вспорхнула, — при этом лицо у него было сияющее.

Женщина вернулась в свой кабинет и подписала ему освобождение. Когда мы вышли на улицу, меня всю трясло и прошибал пот».

Имеются и косвенные свидетельства — Сусанна Георгиевская, знакомая Липавского, вспоминала, что, по его словам, «когда над головой Хармса собирались тучи, он тотчас же садился в сумасшедший дом и, на всякий случай, числился на учете как шизофреник». При всей заостренной гротескности этого изложения, суть понятна: от своих близких друзей Хармс не скрывал своей стратегии симулянта, с помощью которой он пытался обеспечить себе относительную безопасность.

Полученное в октябре 1939 года свидетельство о психическом заболевании неожиданно помогло Хармсу и в его денежных делах. 4 ноября Литфонд принял решение оплатить ему

бюллетень за время пребывания в больнице, а 26 декабря был списан («в пособие») тянувшийся за ним уже несколько лет долг (на тот момент он составлял 199 рублей 50 копеек).

Параллельно Хармс начал оформлять документы для получения так называемого «белого билета», дававшего освобождение от призыва в армию по состоянию здоровья. И так получилось, что это свидетельство было вручено ему 3 декабря 1939 года — всего лишь через четыре дня после начала войны с Финляндией.

Если начало Второй мировой было лишь поводом для серьезного беспокойства, то начало «незнаменитой», по словам Твардовского, финской войны делало призыв в армию военнослужащих, числящихся в запасе (а именно такой статус был у Хармса после прохождения учебных сборов в 1920-е годы), вопросом нескольких дней. Так что своевременность получения освобождения от призыва трудно переоценить.

Было ли это просто предчувствие? Думается, что нет.

О том, что Хармс предчувствовал войну, вспоминал позже В. Н. Петров:

«Шла осень унылого тридцать девятого года. Теперь, в исторической перспективе, стало более очевидным, что год был таким же зловещим, как и два предшествующих года — страшный тридцать седьмой и безнадежный тридцать восьмой. Стало также вполне очевидным теперь, что в эти годы готовились и назревали огромные события, вскоре охватившие весь мир. Но мы, жившие тогда, не умели понять и увидеть это. Мы видели только, что время наше — мрачное и беспросветное, но мы не различали за ним никаких очертаний будущего.

Даниил Иванович был одним из тех немногих, кто уже тогда предвидел и предчувствовал войну.

Горькие предвидения Хармса облекались в неожиданную и даже несколько странную форму, столь характерную для его мышления.

— По-моему, осталось только два выхода, — говорил он мне. — Либо будет война, либо мы все умрем от парши.

— Почему от парши? — спросил я с недоумением.

— Ну, от нашей унылой и беспросветной жизни зачахнем, покроемся коростой или паршой и умрем от этого, — ответил Даниил Иванович.

Ирония и шутка были для него средством хотя бы слегка заслониться от надвигающейся гибели. Он думал о войне с ужасом и отчаянием и знал наперед, что она принесет ему смерть».

Интересно, что Хармс даже в столь трагическом контексте

использует язык как своих произведений, так и произведений Введенского. Петров, не знавший тогда «взрослое» творчество Хармса 1930-х годов, не воспринял этого, а ведь «парша» была почти таким же обэриутским «иероглифом», как, скажем, «шкап» или «колпак», которые постоянно возникали то в текстах обэриутов, то — в овеществленном виде — в их быту и на сцене во время выступлений. У Хармса парша отсылает к миниатюре «Случаи» из одноименного цикла («А Михайлов перестал причесываться и заболел паршой»), а Введенский был автором раннего (ориентировочно — 1924 года) стихотворения «Парша на отмели», в тексте которого, правда, не упоминалось никакой парши…

Нина Гернет вспоминала позже свою последнюю встречу с Хармсом и его предвидение:

«Последний раз я видела Даниила Ивановича в 1941 году, за два-три дня до войны. Мы сидели на крыше у окна моей мансарды. Он был как никогда серьезен и углублен в себя. „Уезжайте скорее. Уезжайте! — говорил он. — Война будет. Ленинград ждет судьба Ковентри“».

Двадцать третьего августа 1939 года СССР заключил Пакт о ненападении с Германией, к которому были приложены секретные протоколы о разграничении сфер влияния этих стран. В Прибалтике эти сферы должна была разделять северная граница Литвы, а чуть позже нацисты согласились перенести линию раздела к южной границе. Таким образом, у СССР оказались развязаны руки для предстоящего захвата Латвии, Литвы и Эстонии и предъявления территориальных претензий к Финляндии.

Прибалтийские республики были вскоре захвачены и присоединены к СССР, так же как и Западная Украина и Западная Белоруссия. Что касается Финляндии, то ей был предъявлен фактический ультиматум. СССР потребовал отодвинуть на 20—25 километров границу на Карельском перешейке, передать ему пять финских островов и т. д. Взамен Финляндии предлагалась почти вдвое бóльшая территория в Карелии. Однако это был очень невыгодный обмен: вместо плодородных и хорошо культивированных земель Карельского перешейка финны получили бы местность, полную болот и огромных валунов, которая не могла иметь никакого хозяйственного значения. Кроме того, Сталин потребовал, чтобы в Финляндии (как и в других прибалтийских странах) были размещены советские гарнизоны. Переговоры об этом с перерывами шли еще с весны 1939 года, причем периодически они сопровождались взрывами негодования в советских газетах по адресу «финской военщины».

Так что кризис, наступивший в октябре, когда отвергшая главные требования СССР финская делегация покинула Москву, не был неожиданным для тех, кто внимательно следил за политической ситуацией. А Хармс периодически читал газеты, постоянно слушал радио и обладал хорошими аналитическими способностями. То, что он интересовался политическими новостями, доказывают и его записные книжки. Так, например, уже в первый день войны Хармс записывает: «1939 год 1 дек. Ноч. вып. посл, известия: 11 ч. 30 м. из Москвы. Ото Кукеннен». Что означает эта запись? Имя погибшего младшего сержанта финской армии Матти Кукконена тогда прошло по всем средствам массовой информации СССР — это был летчик первого сбитого советскими средствами ПВО финского самолета. Возможно, Хармс подсознательно соединил его с Отто Куусиненом — главой марионеточного правительства «Финляндской демократической республики», созданного на советской территории в тот же день, 1 декабря. Писатель остро чувствовал, что происходит со страной, и постоянно стремился к информации, пусть даже из советских источников, чья «правдивость» была слишком хорошо известна.

Ноябрь — декабрь 1939 года подтвердили худшие опасения Хармса. Известие о начале финской войны привело к тому, что люди бросились в сберкассы и магазины. Очень быстро из сберкасс вкладчики изъяли практически все деньги, хранившиеся у них на счетах, в результате чего в городе возник избыток денежной наличности, цены на рынках резко подскочили. Одновременно из магазинов исчезли мука, сахар, соль, спички, мыло, крупы — словом, все товары, которые подлежали длительному хранению. Ажиотаж с их скупкой сильно напоминал ситуацию в сельском магазине через час после известия о войне, описанную В. Войновичем в романе про Ивана Чонкина.

Первая половина 1940 года прошла под знаком продолжающегося серьезнейшего творческого кризиса. Весной были написаны еще два «трактата» («1. Мир, которого нет...» и «I. О Существовании»), развивающие онтологические представления Хармса, основывающиеся на троичности: «это» — «препятствие» — «то». В первом случае Хармс накладывает эту троичность на пространственно-временные отношения и делает вывод: «54. ...существование вселенной, образованное пространством, временем и их препятствием, выражается материей. 55. Материя свидетельствует нам о времени. 56. Материя же свидетельствует нам о пространстве». Во втором «трактате» онтологическая троичность накладывается на фигуру креста, где левая часть горизонтального отрезка символизирует один тип существования («это» в терминологии Я. С. Друскина,

которой и пользуется Хармс), правая — другой («то»), а разделяющий их вертикальный отрезок символизирует собой разделяющее их препятствие или «черту раздела». В терминах Друскина — «не „это“ и не „то“».

Думается, что и сам Хармс воспринимал подобные «философские» упражнения исключительно как своего рода интеллектуальную тренировку. Главным для него, конечно, по-прежнему было художественное творчество, а не подобные статьи и «трактаты». А ничего не получалось.

Одиннадцатого марта 1940 года Хармс в полном расстройстве записал в дневнике: «В псалмах Давида есть много утешений на разные случаи, но человек, обнаруживший в себе полное отсутствие таланта, утешений не найдет, даже в псалмах Давида».

Единственное, что хоть относительно могло порадовать Хармса, — это продолжение публикаций детских произведений. В журнале «Чиж» в 1940 году было опубликовано шесть его вещей. Оставалось только внушать самому себе. «Бога ради, не обращай ни на кого внимания и иди себе спокойно своим путем.

Полное отсутствие советов — вот тебе твой девиз.

Всем не угодишь.

Угоди себе — и ты угодишь всем», — пишет он 12 апреля.

В начале мая состоялось личное знакомство Хармса с Анной Ахматовой. О нем мы знаем по рассказу самой Ахматовой Лидии Чуковской 9 мая, который последняя записала на следующий день:

«...очень мило рассказала о нашем Данииле Ивановиче; она познакомилась с ним на днях, и он ей понравился.

— Он мне сказал, что, по его убеждению, гений должен обладать тремя свойствами: ясновидением, властностью и толковостью. Хлебников обладал ясновидением, но не обладал толковостью и властностью. Я прочитала ему „Путем всея земли“. Он сказал: да, властность у вас, пожалуй, есть, но вот толковости мало».

Из всех упомянутых качеств, судя по воспоминаниям В. Петрова, Хармс важнейшим считал именно властность, так что можно сделать вывод, что его отзыв об Ахматовой был в высшей степени комплиментарным. Властность, со слов Петрова, он понимал так:

«Писатель, по его убеждению, должен поставить читателей перед такой непререкаемой очевидностью, чтобы те не смели и пикнуть против нее. Он взял пример из прочитанного нами обоими романа Авдотьи Панаевой „Семейство Тальниковых“. Там по ходу действия автору потребовалось изобразить, как один

человек сошел с ума. Сделано это так: человек приходит на званый вечер. Гости давно уже в сборе. Человек остается в пустой прихожей, снимает с вешалки все шубы, пальто и салопы, несет и аккуратно складывает их в угол, а на вешалке оставляет одну только свою шинель. Она висит одиноко и отчужденно. Сумасшествие показано, таким образом, при помощи неброской, но вместе с тем неожиданной детали, которая обретает ряд различных, часто параллельных, а часто перебивающих друг друга смыслов. Она — как микрокосм, в котором отражена закономерность мира, создаваемого в романе».

Конечно, интерес Хармса к данной сцене должен быть оценен в контексте его штудий в области изображений сумасшествия в литературе. А если предположить, что Петров действительно опирался на реальные слова Хармса, описывая смысловую структуру романа А. Панаевой, то нельзя не заметить, насколько близко это объяснение концепции «столкновения смыслов», о котором писалось еще в обэриутской декларации 1928 года.

Надо сказать, что Ахматова долгое время была убеждена в том, что обэриуты негативно относятся к ней и к ее поэзии. На самом же деле это было вовсе не так. Пожалуй, только к Заболоцкому это относилось в полной мере; впрочем, и Ахматова, по свидетельству той же Л. К. Чуковской, испытывала к поэзии Заболоцкого негативные чувства. Дело в том, что в поэзии Заболоцкого Ахматова инстинктивно чувствовала «мужской шовинизм», что приводило ее в ярость. Чуковская вспоминала, как она реагировала на стихотворение Заболоцкого «Старая актриса», написанное в 1956 году (запись в дневнике от 27 января 1957 года):

«Она (Ахматова. — *А. К.*) вычитала в этом стихотворении нечто такое, чего, на мой взгляд, там и в помине нет:

— Над кем он смеется? Над старухой, у которой известь в мозгу? Над болезнью? Он убежден, что женщин нельзя подпускать к искусству — вот в чем идея! Да, да, там написано черным по белому, что женщин нельзя подпускать к искусству! Не спорьте! И какие натяжки: у девяностолетней старухи — десятилетняя племянница. Когда поэт высказывает ложную мысль, — он неизбежно провирается в изображении быта.

Она не давала отвечать, она была в бешенстве. Другого слова я не подберу».

Разумеется, ничего подобного в стихотворении «Старая актриса» нет. Это — произведение о том, что делает с человеком время, о том, как порой трагично не совпадают самоощущение старого человека, думающего, что время как бы застыло, и взгляд на него со стороны... Правда, впоследствии Чуковская цитирует

слова Слуцкого, который говорил ей о Заболоцком: «Николай Алексеевич полагал, что искусство — не бабье дело». Однако у самого Заболоцкого ничего подобного мы не находим, и к подобным словам следует относиться с осторожностью.

Что же касается Хармса, то он, составляя еще в 1925 году список «стихи наизустные мною», включил туда два стихотворения Ахматовой: «Цветов и неживых вещей...» и «Двадцать первое...». А Ахматова ценила его прозу: «Он был очень талантливый. Ему удавалось то, что почти никому не удается, — так называемая проза двадцатого века: когда описывают, скажем, как герой вышел на улицу и вдруг полетел по воздуху. Ни у кого он не летит, а у Хармса летит».

И Введенский относился к Ахматовой далеко не негативно. Известно, в частности, по свидетельству художницы Е. В. Сафоновой, переданном М. Мейлахом, что Введенский цитировал строки из фрагмента «Реквиема» Ахматовой «И упало каменное слово...», опубликованного в 1940 году в сборнике «Из шести книг», разумеется, без заглавия «Приговор», причем это цитирование доказывало, что он прекрасно понимал, какой именно сюжет стоит за этим текстом. «У меня сегодня много дел, — говорил Введенский. — Сходить в прокуратуру, отнести передачу...»

Отзыв Хармса на поэму «Путем всея земли» был созвучен тогдашним представлениям писателя о гениальности. Властность — это почти то же самое, что он в свое время выразил словами: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется». Ясновидение — это тайное знание, открытое только гению, его он несет в мир в своих произведениях. А вот представление о «толковости» появилось лишь во второй половине 1930-х годов — оно явно было связано с переломом в поэтике самого Хармса, когда он стал уходить от поэтики чистого абсурда.

Семнадцатого мая 1940 года от заражения крови скончался отец Хармса Иван Павлович Ювачев. Похоронили его на Никольском кладбище Александро-Невской лавры. Это было большим ударом для Хармса: отец очень много значил для него, несмотря на то, что он скептически относился к творчеству сына. Марина Малич вспоминала, что Иван Павлович всегда весьма тактично вел себя по отношению к Даниилу, а тот испытывал к отцу величайшее уважение, которое проявлялось и в поведении:

«Иногда Иван Павлович в коридоре предупреждал меня или Даню, что сейчас к нам зайдет.

Это был очень высокий, скелетообразный старик с бородой и всегда бледным лицом.

Заходил он к нам очень редко, на несколько слов.

Даня моментально вскакивал и при нем никогда не сидел. Стоял навытяжку как солдат.

— Пожалуйста, — говорил отец Дане, — ты можешь сидеть. Садись.

Но Даня не садился. Я тоже стояла.

И я не помню, чтобы и отец сидел у нас в комнате.

Приходил он, чтобы что-то спросить Даню или ему что-то не понравилось, и он зашел, чтобы сказать об этом Дане.

Говорил Иван Павлович негромко, вполголоса.

А курить не разрешал, и Даня в его присутствии не курил.

Со мной он был мил, и, по-моему, хорошо ко мне относился, но я его боялась и не стремилась сблизиться.

Он был чрезвычайно аскетичен. Буквально ничего не ел.

У него была мисочка. И ложка. Эта ложка потом досталась мне, но куда-то пропала. Он наливал в эту мисочку горячей воды и в нее вливал ложку подсолнечного масла. И крошил в воду черный хлеб. Это была вся его еда. Никаких каш, супов — ничего, кроме этой тюри.

Был совершенный аскет. И его все побаивались. Даже считали, что он повредился в уме.

В его комнате была очень скромная обстановка: ничего, кроме стола, стула и кровати. Даже книжный шкаф не помню, — наверное, был.

И он все время писал. Я, к сожалению, ничего из написанного им не читала. Но мне говорили, что это замечательные вещи.

После его смерти — а может быть, я ошибаюсь, это случилось раньше — нет, все-таки, наверное, после его смерти, — все его рукописи забрали и свезли в Казанский собор. Весь его архив».

Память Марину Малич не подвела: действительно весь архив Ювачева-старшего, включая не только рукописи, но и собрание буддийских икон, был вывезен в Музей истории религии и атеизма в Казанском соборе.

Жена литературоведа Ильи Фейнберга вспоминала, как Хармс однажды (дело было примерно в 1930 году) заговорил о своем отце. Ее муж спросил: «А кем он был, ваш отец?

— Он не *был*, а *жив*, — ответил Хармс. — Мой отец сначала был революционером, потом — сумасшедшим, потом — богословом».

Говорил он это совершенно серьезно, так что «быть сумасшедшим» в его исполнении звучало как такое же полноценное и серьезное занятие, как революционер и богослов.

Хармс нечасто просил у отца совета, но сам факт его существования рядом, в одной квартире, придавал ему

дополнительные душевные силы и уверенность. Теперь его не стало.

Сороковой год стал для Хармса годом прозы. Эта проза уже существенно отличалась от того, что создавалось в 1930-е годы. Не было больше персонажей-знаков, похожих на куклы-марионетки, не было ярко выраженного перенесения акцентов с сюжета на принципы сюжетного построения. Да и событийный ряд уже не был столь явно алогичен. В рассказах, писавшихся в этом году, уже создавались характеры (видимо, сказался опыт написания «Старухи»), иногда обнаруживаются отсылки к бытовым или политическим реалиям своего времени, носящие порой даже сатирический оттенок. Особенно «урожайным» выдалось лето.

Двадцать первого июня был написан рассказ «Рыцари» — о доме, «наполненном старухами». Конечно, этот текст должен рассматриваться как снижающая параллель к той стоической философии, которая была явлена год назад в повести «Старуха». В центре сюжета — «лечение» старухи Звякиной, которая, упав, сломала себе обе челюсти:

«Пришлось вызвать доктора. Тот пришел, надел халат и, осмотрев Звякину, сказал, что она слишком стара, чтобы можно было рассчитывать на исправление ее челюстей. Затем доктор попросил дать ему молоток, стамеску, клещи и веревку. Старухи долго носились по дому, не зная, как выглядят клещи и стамеска, приносили доктору все, что казалось им похожим на инструменты. Доктор долго ругался, но наконец, получив все требуемые предметы, попросил всех удалиться. Старухи, сгорая от любопытства, удалились с большим неудовольствием. „Ну-с“, — сказал доктор и, схватив Звякину, крепко связал ее веревкой. Потом доктор, не обращая внимания на громкие крики и вой Звякиной, приставил к ее челюсти стамеску и сильно ударил по стамеске молотком. Звякина завыла хриплым басом. Раздробив стамеской челюсти Звякиной, доктор схватил клещи и, зацепив ими звякинские челюсти, вырвал их. Звякина выла, кричала и хрипела, обливаясь кровью. А доктор бросил клещи и вырванные звякинские челюсти на пол, снял халат, вытер об него свои руки и, подойдя к двери, открыл ее».

На абажуре стоявшей на столе у Хармса лампы им был нарисован «дом для уничтожения детей». Теперь в этом рассказе, похоже, создается «дом для уничтожения старух». Свою ненависть к старухам Хармс выражал в дневнике и записных книжках неоднократно (например, «старух, которые носят в себе благоразумные мысли, хорошо бы ловить арканом»). В «Случаях» он заставляет старух, связанных фиктивной причинно-

следственной цепочкой, вываливаться из окна, причем этот процесс, раз начавшись, не может остановиться. Но физиологически подробное описание расправы мы встречаем в прозе Хармса впервые.

Конечно, акцентированное внимание на челюсти Звякиной перешло в рассказ из повести 1939 года: мы помним, что в «Старухе» после удара раздосадованного повествователя ногой по голове лежащей мертвой старухи ее вставная челюсть отлетает в угол, а затем и вовсе пропадает (герой больше не может ее обнаружить). Но сцена раздробления челюстей с помощью молотка и стамески знаменует собой нечто большее — Хармс теперь ставит в прозе своего рода эксперимент с этическими границами изображения. Если раньше нарушение устойчивых и ожидаемых форм происходило на уровне слова и синтаксиса (в стихе), персонажа и действия (драмы и цикл «Случаи»), то теперь в прозе Хармса наступает черед антиэстетики, связанной с нагнетанием подробностей, лежащих за пределами ожидания потенциального читателя.

Характерен и финал рассказа: «Однако на этом автор заканчивает повествование, так как не может отыскать своей чернильницы». Прекращение рассказывания путем внесюжетного выхода за его пределы заставляет нас вспомнить как стихотворение «На смерть Казимира Малевича» («Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе»), так и другие тексты этого периода («Художник и Часы»), в которых именно исчезновение чернильницы заставляет рассказчика прекращать повествование.

Больше всего рассказов нового типа было написано в августе и сентябре 1940 года. В некоторых из них реальность эпохи проникала непосредственно, как этого никогда не было раньше, пожалуй, только миниатюра «Федя Давидович» из цикла «Случаи» (действие которой, кстати, происходит в коммунальной квартире, что немаловажно для Хармса 1939—1940 годов) чем-то оказывается с ними сходна.

К примеру, сюжет рассказа «Победа Мышина» (8 августа) строится на том, что главный герой лежит на полу коммунальной квартиры:

«Мышину сказали: „Эй, Мышин, вставай!“

Мышин сказал: „Не встану“, — и продолжал лежать на полу.

Тогда к Мышину подошел Кулыгин и сказал: „Если ты, Мышин, не встанешь, я тебя заставлю встать“. „Нет“, — сказал Мышин, продолжая лежать на полу. К Мышину подошла Селизнева и сказала: „Вы, Мышин, вечно валяетесь на полу в коридоре и мешаете нам ходить взад и вперед“.

— Мешал и буду мешать, — сказал Мышин.

— Ну знаете, — сказал Коршунов, но его перебил Кулыгин и сказал:

— Да чего тут долго разговаривать! Звоните в милицию.

Позвонили в милицию и вызвали милиционера. Через полчаса пришел милиционер с дворником.

— Чего у вас тут? — спросил милиционер.

— Полюбуйтесь, — сказал Коршунов, но его перебил Кулыгин и сказал:

— Вот. Этот гражданин все время лежит тут на полу и мешает нам ходить по коридору. Мы его и так и этак...

Но тут Кулыгина перебила Селизнева и сказала:

— Мы его просили уйти, а он не уходит.

— Да, — сказал Коршунов.

Милиционер подошел к Мышину.

— Вы, гражданин, зачем тут лежите? — спросил милиционер.

— Отдыхаю, — сказал Мышин.

— Здесь, гражданин, отдыхать не годится, — сказал милиционер. — Вы где, гражданин, живете?

— Тут, — сказал Мышин.

— Где ваша комната? — спросил милиционер.

— Он прописан в нашей квартире, а комнаты не имеет, — сказал Кулыгин».

На протяжении всего рассказа милиционер с жильцами пытаются выяснить, почему Мышин лежит в коридоре. В конце милиционер изрекает глубокомысленное: «Это не годится» — и уходит. После чего на новые просьбы жильцов встать с пола Мышин снова отвечает категорическим отказом.

Если не вспоминать символистские ассоциации, порожденные этим рассказом (прежде всего знаменитую фразу из «Второй симфонии» Андрея Белого: «Братья мои, ведь уже все кончено для человека, севшего на пол!»), то современный читатель может увидеть в рассказе лишь абсурдную ситуацию, выдуманную автором. Между тем описанный Хармсом сюжет имел вполне реальные корни. Еще в 1920-е годы о последствиях жилищного кризиса писал Зощенко. Его рассказ 1925 года так и называется — «Кризис». Герой после длительных поисков жилья устраивается жить в ванной коммунальной квартиры за 30 рублей в месяц:

«А ванна действительно барская. Всюду, куда ни ступишь, — мраморная ванна, колонка и крантики. А сесть, между прочим, негде. Разве что на бортик сядешь, и то вниз валишься, аккурат в мраморную ванну.

Устроил настил из досок, живу.

Через месяц, между прочим, женился. Такая, знаете, молоденькая, добродушная супруга попалась. Без комнаты.

Я думал, через эту ванну она от меня откажется, и не увижу я семейного счастья и уюта, но она ничего, не отказывается. Только маленько нахмурилась и отвечает:

— Что ж, говорит, — и в ванне живут добрые люди. А в крайнем, — говорит, — случае перегородить можно. Тут, — говорит, — к примеру, будуар, а тут столовая...

Я говорю:

— Перегородить, гражданка, можно. Да, жильцы, — говорю, — дьяволы, не дозволяют. Они и то говорят: никаких переделок.

Ну, ладно. Живем как есть.

Меньше чем через год у нас с супругой небольшой ребеночек рождается.

Назвали его Володькой и живем дальше. Тут же в ванне его купаем — и живем.

И даже, знаете, довольно отлично получается. Ребенок то есть ежедневно купается и совершенно не простужается.

Одно только неудобство — по вечерам коммунальные жильцы лезут в ванну мыться.

На это время всем приходится в коридор подаваться.

Я уж и то жильцов просил:

— Граждане, — говорю, — купайтесь по субботам. Нельзя же, — говорю, — ежедневно купаться. Когда же, — говорю, — жить-то? Войдите в положение.

А их, подлецов, тридцать два человека. И все ругаются. И в случае чего морду грозят набить.

Ну, что же делать — ничего не поделаешь. Живем как есть».

Сюжет с человеком, живущим в ванной, встречается и в рассказе «Мерси»:

«В одной комнате — инженер. В другой, конечно, музыкальный техник, — он в кино играет и в ресторанах. В третьей, обратно — незамужняя женщина с ребенком. В ванной комнате — домашняя работница. Тоже, как назло, вполне интеллигентная особа, бывшая генеральша. Она за ребенком приглядывает. А ночью в ванне проживает. Спит».

Однако в 1920-е годы на пике жилищного кризиса эти сюжеты еще проходили в печать. В 1930-е такое было уже невозможным. Намеки на то, что москвичей «испортил квартирный вопрос», мы встречаем лишь в неподцензурных текстах, написанных «в стол». Между тем практика прописки человека в квартиру, а не в комнату сохранялась. Человек имел право жить в квартире, а своей комнаты не имел. Поэтому

описанная Хармсом в рассказе ситуация была вполне реальна, а абсурд скрывался не столько в описываемых событиях, сколько в той реальности, отражением которой они стали.

Еще более приближен к реалиям конца 1930-х годов написанный 12 августа рассказ «Помеха». Эротическая сцена между героями — Ириной Мазер и Прониным — прерывается появлением «человека в черном пальто и в высоких сапогах», которого сопровождают дворник и двое военных — низших чинов с винтовками в руках. После краткого разговора Ирину и Пронина арестовывают и уводят из квартиры, запечатывая дверь комнаты двумя бурыми печатями. Эротический элемент продолжен Хармсом и в сцене ареста: перед появлением военных Ирина сообщает Пронину, что она «без панталон» — и когда пришедшие требуют, чтобы она следовала за ними, она просит разрешения «еще кое-что на себя надеть», но получает категорический отказ.

Государственная машина, грубо врывающаяся в интимную жизнь обывателей, — это уже нечто новое для Хармса. В «Елизавете Бам» два представителя «органов» — Петр Николаевич и Иван Иванович — выглядели скорее шутами, да и не было ничего трагического в сюжете пьесы, учитывая постоянные превращения персонажей и отсутствие какого бы то ни было единого характера среди них. В произведениях 1930-х годов эта тема проступала порой почти юмористически — как в сцене ареста Алексея Алексеевича, героя рассказа «Рыцарь», который в 1928 году решил вернуться к своей прежней «профессии» нищего и расположился на углу проспекта Володарского (так назывался тогда Литейный). Он «закинул с достоинством голову, притопнул каблуком и запел:

> На баррикады
> мы все пойдем!
> За свободу
> мы все покалечимся и умрем.

Но не успел он пропеть это и два раза, как был увезен в крытой машине куда-то по направлению к Адмиралтейству. Только его и видели».

В других случаях эта тема возникала лишь смутными намеками; таков, например, финал рассказа «Отец и Дочь», в котором исчезновение соседей по квартире описывается так:

«А один раз ушли, так и больше уже не вернулись. Кажется, под автомобиль попали».

Теперь все намеки отброшены, и современность в виде внезапных немотивированных арестов оказалась непосредственно

представлена в прозе Хармса.

В рассказах 1940 года Хармс также продолжил свои эксперименты с временем и пространством текста. В «Новых Альпинистах» (рассказ 1936 года) он испытал кинематографический прием работы с перспективой — когда пространственные соотношения искажаются до такой степени, что изображаемые люди и предметы превращаются фактически в игрушечные:

«Бибиков залез на гору, задумался и свалился под гору. Чеченцы подняли Бибикова и опять поставили его на гору. Бибиков поблагодарил чеченцев и опять свалился под откос. Только его и видели. ‹…› Всадник скрылся под горой, потом показался возле кустов, потом скрылся за кустами, потом показался в долине, потом скрылся под горой, потом показался на склоне горы и подъехал к Аугенапфелю».

Седьмого октября 1940 года Хармс заканчивает рассказ «Упадание» (подзаголовок «Вблизи и вдали»), писавшийся в течение четырех дней. Этот рассказ представляет собой уже эксперимент со временем. Пространство четко разделяется надвое («вблизи» наблюдателя и «вдали» от него — в соответствии с подзаголовком) — и время в этих пространственных пластах течет совершенно по-разному: если «вдали» оно соответствует обычному, то «вблизи» — предельно замедляется:

«Два человека упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. Кажется, школы. Они съехали по крыше в сидячем положении до самой кромки и тут начали падать.

Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. Вглядевшись, Ида Марковна увидела, что это начинают падать сразу целых двое. Совершенно растерявшись, Ида Марковна содрала с себя рубашку и начала этой рубашкой скорее протирать запотевшее оконное стекло, чтобы лучше разглядеть, кто там падает с крыши. Однако сообразив, что, пожалуй, падающие могут увидеть ее голой и невесть чего про нее подумать, Ида Марковна отскочила от окна за плетеный треножник, на котором стоял горшок с цветком. В это время падающих с крыш увидела другая особа, живущая в том же доме, что и Ида Марковна, но только двумя этажами ниже. Особу эту тоже звали Ида Марковна. Она, как раз в это время, сидела с ногами на подоконнике и пришивала к своей туфле пуговку. Взглянув в окно, она увидела падающих с крыши. Ида Марковна взвизгнула и, вскочив с подоконника, начала спешно открывать

окно, чтобы лучше увидеть, как падающие с крыши ударятся об землю. Но окно не открывалось. Ида Марковна вспомнила, что она забила окно снизу гвоздем, и кинулась к печке, в которой она хранила инструменты: четыре молотка, долото и клещи».

Легко увидеть, что время наблюдателя течет намного медленнее, чем время падающих. Это отчасти подчеркивается и демонстративным удвоением этого наблюдателя на две «одинаковые» Иды Марковны, и тем количеством действий, которые они успевают выполнить, пока тела падающих летят с крыши пятиэтажного дома.

Этот рассказ — не что иное, как художественное воплощение игры в «ускоритель времени», которую Хармс придумал еще в 1933 году и о которой рассказывал Липавскому:

«Я изобрел игру в ускоритель времени. Беру у племянника воздушный шарик, когда тот уж ослабел и стоит почти в равновесии в воздухе. И вот, один в комнате, подбрасываю шарик вверх и воображаю, что это деревянный шар. Спокойно подхожу к столу, читаю, прохаживаюсь, а когда шарик уже приближается к полу, подхватываю его палкой и посылаю опять под потолок».

Продолжает Хармс и начатую в 1937 году тему «врачей-убийц». В рассказе 1937 года «Всестороннее исследование» доктор дает больному «исследовательскую пилюлю», от которой тот умирает, — с целью «всесторонне исследовать явление смерти». Судя по всему, образ «врача-убийцы» был навеян влиянием одного из любимых романов Хармса — «Голема» Густава Мейринка (по-русски он вышел в 1922 году в переводе Давида Выгодского, тоже впоследствии репрессированного). В романе студент Харусек рассказывает главному герою Атанасиусу Пернату о том, как доктор Вассори, обманывая своих пациентов, запугивал их якобы неизбежной слепотой на оба глаза и делал операции на здоровых глазах, превращая их жизнь в муку и зарабатывая на этом огромные деньги. Как раз именно в 1937 году Хармс записал в записной книжке: «Сейчас моему сердцу особенно мил Густав Мейринк». Тогда же он набросал свои ощущения от романа, цитируя наиболее запомнившиеся его образы:

«von Gustav Meyrink
Der Golem
Камень как кусок сала.

Атанасиус идет по руслу высохшей реки и собирает гладкие камушки.

Атанасиус — резчик по камням.

Golem — оживший автомат.

Голем живет в комнате, не имеющей входа.
Кто хочет заглянуть в окно этой комнаты, сорвется с веревки.
Мозг Атанасиуса — запертая комната
Если бы он хотел заглянуть в свою память, он сошел бы с ума.

Однако «врачебная» тема, очевидно, появилась у Хармса не случайно. Рассказ «Всестороннее исследование» был написан 21 июня, а всего двумя неделями раньше в газете «Правда» появилась статья «Профессор — насильник, садист». В ней подробно рассказывалось о том, как три года назад врач, профессор Д. Д. Плетнев, во время осмотра вдруг внезапно набросился на свою пациентку (она в статье была названа инициалом «Б.») и укусил ее за грудь, в результате чего она, с ее собственных слов, «лишилась работоспособности, стала инвалидом в результате раны и тяжелого душевного потрясения». В статье цитировалось и письмо Б., заканчивавшееся словами: «Будьте прокляты, подлый преступник, наградивший меня неизлечимой болезнью, обезобразивший мое тело!»

«Пациенткой» была некто Брауде, осведомительница НКВД, психически нездоровая женщина, которая и ранее пыталась шантажировать Плетнева. Поскольку профессор не признал обвинение, суд над ним проходил в закрытом режиме и закончился смехотворным для тех времен приговором: два года лишения свободы условно. По сути, это означало признание полной несостоятельности обвинения.

А уже в марте 1938 года о «врачах-убийцах» вовсю заговорили советские газеты. Вместе с обвиняемыми по делу «правотроцкистского блока», советскими политическими деятелями Бухариным, Рыковым, Ягодой и другими, на скамье подсудимых оказались и три врача: тот же самый Д. Д. Плетнев, И. Н. Казаков и Л. Г. Левин, обвинявшиеся в «убийстве путем неправильного лечения» председателя ОГПУ В. Р. Менжинского, заместителя председателя Совнаркома В. В. Куйбышева, а также Горького и его сына М. Пешкова. Левин и Казаков были приговорены к расстрелу, а Плетнев — к двадцати пяти годам заключения (он был впоследствии расстрелян в 1941 году в тюрьме под Орлом, когда немцы приближались к городу).

Все эти события, связанные с «врачами-убийцами», постоянно были на слуху в 1938—1940 годах и, видимо, сказались на появлении у Хармса «доктора» в уже упоминавшемся рассказе «Рыцари» и в рассказе «На кровати метался полупрозрачный юноша...» (оба написаны в 1940 году). В последнем тексте персонаж «в крахмальном воротничке» (только в самом конце текста именуемый доктором) отвечает на вопрос умирающего

юноши следующим образом:

«Юноша отыскал глазами господина в крахмальном воротничке и сказал:

— Доктор, скажите мне откровенно: я умираю?

— Видите ли, — сказал доктор, играя цепочкой от часов. — Я бы не хотел отвечать на ваш вопрос. Я даже не имею права отвечать на него.

— То, что вы сказали, вполне достаточно, — сказал юноша. — Теперь я знаю, что надежд нет.

— Ну, уж это ваша фантазия, — сказал доктор. — Я вам про надежды не сказал ни слова.

— Доктор, вы меня считаете за дурака. Но уверяю вас, что я не так глуп и прекрасно понимаю свое положение.

Доктор хихикнул и пожал плечами.

— Ваше положение таково, — сказал он, — что понять вам его невозможно».

На этом текст обрывается — и не представляется возможным однозначно решить, брошен ли он Хармсом или подобное завершение является авторским замыслом. Все же больше доводов за прерванность текста, особенно учитывая то, что в 1940 году Хармс уже практически всегда старается ставить под законченными произведениями дату, которая обычно включала в себя астронимы — значки, использующиеся в астрологии для обозначения дней недели и месяцев. Данный текст даты не имеет. Но все же его следует рассматривать в том же ключе, что и предыдущие, — «исследование феномена смерти».

А 13 августа Хармс пишет последний дошедший до нас стихотворный текст. Им оказалось шуточное стихотворение, адресованное чтецу А. И. Шварцу — из разряда «стихов на случай». В данном случае поводом послужило возвращение Шварцу занятых у него 100 рублей. Хармс всегда был очень щепетильным в возврате долгов — и старался возвращать их точно в срок даже в самые тяжелые свои времена. И очень часто прикладывал маленький экспромт — вроде того, какой получил тогда Шварц:

Возвращаю сто рублей
И благодарю.
И желаньем видеть ВАС
Очень раскален.

В сентябре 1940 года в Москве вышел подготовленный Николаем Харджиевым и Теодором Грицем том «Неизданного Хлебникова». В книге авторы выражали благодарность всем тем,

кто предоставил им различные тексты и материалы Хлебникова для этой работы. Среди имен, которым выражалась благодарность, было и имя Даниила Хармса.

Надо сказать, что появление имени Хармса в этом издании было большой загадкой для литературоведов. Дело в том, что никаких рукописей или иных материалов Хлебникова Хармс предоставить Харджиеву не мог по простой причине: их у него никогда не было. Когда Хлебников умер, Хармсу было всего 17 лет. Учитывая то поистине благоговейное отношение, которое испытывали обэриуты к Хлебникову, можно не сомневаться, что если бы у кого-либо из них каким-то образом оказались его рукописи или что-то еще, ему принадлежащее, то об этом знали бы все, в их окружении. И уж конечно это неоднократно было бы отражено в мемуарах. Однако ничего подобного никогда не упоминалось.

Автору этих строк истина стала известна в середине 1990-х годов, когда на одном из Хлебниковских чтений, проходивших в Астрахани, он задал вопрос об этом странном появлении имени Хармса в «Неизданном Хлебникове» ныне покойному хлебниковеду Р. В. Дуганову.

— Да-да, — ответил Дуганов, — меня это тоже очень интересовало. И я как-то спросил у самого Харджиева: какими это такими материалами снабдил его Хармс?

— Что же ответил Харджиев?

— Никаких материалов не было, конечно! Харджиев сказал, что он таким способом посылал привет своему другу Хармсу из Москвы в Ленинград.

Судя по всему, сразу после получения от Харджиева тома «Неизданного Хлебникова» Хармс послал ему письмо, в котором предлагал ему перестать заниматься литературоведением и подготовкой изданий, а начать писать свои вещи:

«Дорогой Николай Иванович, уже дольше положенного периода не видел Вас. Обращаюсь к Вам с просьбой: пишите, пожалуйста, не письма и не статьи о Хлебникове, а свои собственные сочинения. Я боюсь, что Вы живете среди свиней, перед которыми даже стыдно писать. Бога ради не считайтесь с ними. Если Ваши сочинения похвалят они, это будет значить, что Вы провалились. Я знаю, что Вам мешает писать Ваше постоянное отношение к литературе. Это очень досадно. Вовсе Вы не литературовед и не издатель Хлебникова. Вы, главным образом, Харджиев. И я уверен, что Ваше спасение в количестве. Поверьте, что в данном случае я пророк: если Вы в течение года напишете 28 вещей (любой величины), Вы выполните Вашу миссию. Есть коллекционеры книг, это библиофилы; есть коллекционеры денег,

это богачи; и есть коллекционеры своих собственных произведений, это графоманы и гении. Станьте коллекционером Ваших собственных произведений. Помните, что Вы сделаны из гениального текста, а таких вокруг Вас нет. Если начнете писать, то до одиннадцатой вещи не читайте ничего никому.

К этому могу еще прибавить, что очень хочу повидать Вас, дорогой мой Николай Иванович.

Привет Вам от Марины Владимировны. Ваш Хаармс[34]».

Упоминание одиннадцатой вещи, до которой не следует читать свои произведения никому, — это следы веры Хармса в сакральное значение числа 11, заимствованной им из оккультизма. «Приступить хочу к вещи, состоящей из 11 самостоятельных глав, — записывал он в дневник 6 мая 1931 года. — 11 раз жил Христос, 11 раз падает на Землю брошеное тело, 11 раз отрекаюсь я от логического течения мысли». Эта вещь так и не была написана, но нам известны «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса», написанные 18 марта 1930 года, которые действительно состояли из одиннадцати глав.

В 1941 году впервые после 1937 года вышли детские книги с участием Хармса. Появились детская книжка Л. А. Юдина «Лиса и Заяц» с его текстом и второе издание книжки Н. Э. Радлова «Рассказы в картинках» с подписями Хармса, Н. Гернет и Н. Дилакторской. Увы, они оказались последними книгами, вышедшими при жизни писателя.

Самым последним из дошедших до нас произведений Хармса стал рассказ «Реабилитация», написанный 10 июня 1941 года. Вообще тексты этого года до нас практически не дошли (известен еще шуточный рассказ «Симфония № 2», написанный в ночь с 9 на 10 июня), но думается, что если что-то и было утрачено, то очень мало. «Реабилитация» — пожалуй, один из самых тяжелых для обычного восприятия (если не самый тяжелый) текст Хармса:

«Не хвастаясь, могу сказать, что, когда Володя ударил меня по уху и плюнул мне в лоб, я так его хватил, что он этого не забудет. Уже потом я бил его примусом, а утюгом я бил его вечером. Так что умер он совсем не сразу. Это не доказательство, что ногу я оторвал ему еще днем. Тогда он был еще жив. А Андрюшу я убил просто по инерции, и в этом я себя не могу обвинить. Зачем Андрюша с Елизаветой Антоновной попались мне под руку? Им было ни к чему выскакивать из-за двери. Меня обвиняют в кровожадности, говорят, что я пил кровь, но это неверно: я подлизывал кровяные лужи и пятна — это естественная потребность человека уничтожить следы своего, хотя бы и пустяшного, преступления. А также я не насиловал Елизавету Антоновну. Во-первых, она уже не была девушкой, а во-

вторых, я имел дело с трупом, и ей жаловаться не приходится. Что из того, что она вот-вот должна была родить? Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина. Не я оторвал ему голову, причиной тому была его тонкая шея. Он был создан не для жизни сей. Это верно, что я сапогом размазал по полу их собачку. Но это уж цинизм обвинять меня в убийстве собаки, когда тут рядом, можно сказать, уничтожены три человеческие жизни. Ребенка я не считаю. Ну хорошо: во всем этом (я могу согласиться) можно усмотреть некоторую жестокость с моей стороны. Но считать преступлением то, что я сел и испражнился на свои жертвы, — это уже, извините, абсурд. Испражняться — потребность естественная, а, следовательно, и отнюдь не преступная. Таким образом, я понимаю опасения моего защитника, но все же надеюсь на полное оправдание».

Рассказ построен по принципу нагнетания «ужасов», которые явно диссонируют с нейтрально-спокойным, уверенным тоном повествования. Пожалуй, этот разрыв между событийным рядом и манерой изложения, имитирующей последнее слово на суде человека, искренне не понимающего, в чем его обвиняют, — и есть то главное, ради чего написан рассказ. Очень велик соблазн увидеть в этой абсурдной «логике» отражение того настоящего абсурда, который уже не первый год царил в стране, не сходил со страниц газет и транслировался по радио. Разумеется, это так, но одновременно не следует забывать и о том, что этот текст завершает хармсовский эксперимент по сознательному и планомерному выходу за пределы всех возможных этических конвенций в прозе, — точно так же, как ранее нарушались конвенции эстетические. Пожалуй, после «Реабилитации» дальше идти было уже некуда — прием был полностью исчерпан.

Через 12 дней после написания этого рассказа началась война. Кажется, нет ничего странного в том, что не сохранилось ни одной строчки, написанной Хармсом после 22 июня 1941 года. Учитывая, что практически все бумаги писателя хранились в одном месте и то, что сохранилось, довольно равномерно распределяется по годам, трудно предположить, что почему-то вдруг оказались утраченными именно тексты, написанные за два первых месяца войны. Логичнее будет сделать вывод, что Хармс просто не написал вообще за это время ничего. И этому есть вполне реальное объяснение. Ему было просто не до этого.

В первый же день начала войны был принят указ Президиума Верховного Совета СССР о мобилизации военнообязанных, который уже на следующий день опубликовали газеты. В нем говорилось, что мобилизации подлежат военнообязанные,

родившиеся с 1905 по 1918 год включительно, а следовательно, над Хармсом, родившимся как раз в 1905-м, вновь нависла опасность быть призванным в армию. И действительно, ему сразу пришлось вновь проходить медицинскую комиссию, свидетельницей чего стала Марина Малич (ее рассказ об этом приведен выше). Комиссия вновь признала Хармса негодным к прохождению военной службы и выдала ему «белый билет». Через некоторое время ему удалось получить и вторую группу инвалидности.

Настроение Хармса в эти первые дни войны было чрезвычайно мрачное. Л. Пантелеев в воспоминаниях, опубликованных в «Новом мире» в 1965 году, писал, что Хармс выражал уверенность в скорой победе над немцами. По цензурным соображениям Пантелеев опустил вторую часть высказывания Хармса, о которой вспоминали и другие мемуаристы. Хармс говорил, что немцы будут побеждены, «потому что как только они попадут в это болото (имелся в виду Советский Союз. — *А. К.*), они обязательно в нем завязнут».

Хармс был уверен в своей обреченности. «Первая же бомба попадет в наш дом», — уверял он. Надо сказать, что бомба в его дом 11 по улице Маяковского действительно попала, правда, Хармса там уже не было...

А потом немцы приблизились к Ленинграду, и всех невоеннообязанных, прежде всего женщин, стали отправлять на принудительные трудовые работы — рыть окопы. Хармс со своим диагнозом был освобожден от трудработ, но Марине Малич, больной и ослабевшей, пришла повестка. Ее рассказ о том, как Хармс спас ее от рытья окопов, — это рассказ о настоящем чуде с мистической окраской:

«Я тоже получила повестку. Даня сказал:

— Нет, ты не пойдешь. С твоими силенками — только окопы рыть!

Я говорю:

— Я не могу не пойти, — меня вытащат из дому. Все равно меня заставят идти.

Он сказал:

— Подожди, — я тебе скажу что-то такое, что тебя рыть окопы не возьмут.

Я говорю:

— Все-таки я в это мало верю. Всех берут — а меня не возьмут! — что ты такое говоришь?

— Да, так будет. Я скажу тебе такое слово, которое... Но сейчас я не могу тебе его сказать. Я раньше поеду на могилу папы, а потом тебе скажу.

Он поехал на трамвае на кладбище и провел на могиле отца несколько часов. И видно было, что он там плакал. Вернулся страшно возбужденный, нервный и сказал:

— Нет, я пока еще не могу, не могу сказать. Не выходит. Я потом скажу тебе...

Прошло несколько дней, и он снова поехал на кладбище. Он не раз еще ездил на могилу отца, молился там и, возвращаясь домой, повторял мне:

— Подожди еще, я тебе скажу, только не сразу. Это спасет тебе жизнь.

Наконец однажды он вернулся с кладбища и сказал:

— Я очень много плакал. Просил у папы помощи. И я скажу тебе. Только ты не должна говорить об этом никому на свете. Поклянись. Я сказала:

— Клянусь.

— Для тебя, — он сказал, — эти слова не имеют никакого смысла. Но ты их запомни. Завтра ты пойдешь туда, где назначают рыть окопы. Иди спокойно. Я тебе скажу эти два слова, они идут от папы, и он произнес эти два слова: „красный платок“.

Я повторила про себя: „красный платок“.

— И я пойду с тобой, — сказал он.

— Зачем же тебе идти?

— Нет, я пойду.

На следующий день мы пошли вместе на этот сбор, куда надо было явиться по повестке.

Что там было! Толпы, сотни, тысячи женщин, многие с детьми на руках. Буквально толпы — не протолкнуться! Все они получили повестки явиться на трудовой фронт.

Это было у Смольного, где раньше помещался Институт благородных девиц.

Даня сел неподалеку на скамейку, набил трубку, закурил, мы поцеловались, и он сказал мне:

— Иди с Богом и повторяй то, что я тебе сказал.

Я ему абсолютно поверила, потому что знала: так и будет.

И я пошла. Помню, надо было подниматься в гору, — там была такая насыпь, то ли из камня, то ли из земли. Как гора. На вершине этой горы стоял стол, за ним двое, вас записывали, вы должны были получить повестку и расписаться, что вы знаете, когда и куда явиться на трудработы.

Было уже часов двенадцать, полдень, а может, больше, — не хочу врать. Я шла в этой толпе, шла совершенно спокойно: „Извините... Извините... Извините...“ И была сосредоточена только на этих двух словах, которые повторяла про себя.

Не понимаю, каким образом мне удалось взойти на эту гору и

пробиться к столу. Все пихались, толкались, ругались. Жуткое что творилось! А я шла и шла.

Дохожу — а там рев, крики: „Помогите, у меня грудной ребенок, я не могу!..“, „Мне не с кем оставить детей...“

А эти двое, что выдавали повестки, кричали:

— Да замолчите вы все! Невозможно работать!..

Я подошла к столу в тот момент, когда они кричали:

— Всё! всё! Кончено! Кончено! Никаких разговоров!

Я говорю:

— У меня больной муж, я должна находиться дома...

Один другому:

— Дай мне карандаш. У нее больной муж.

А ко всем:

— Всё, всё! Говорю вам: кончено!.. — И мне: — Вот вам, — вам не надо являться, — и подписал мне освобождение.

Я даже не удивилась. Так спокойно это было сказано. А вокруг неслись мольбы:

— У меня ребенок! Ради Бога!

А эти двое:

— Никакого бога! Все, все расходитесь! Разговор окончен! Никаких освобождений!

И я пошла обратно, стала спускаться. Подошла к Дане, он сидел на той же скамейке и курил свою трубку.

Взглянул на меня: ну что, я был прав?

Я говорю:

— Я получила освобождение. Это было последнее... — и разревелась.

Я больше не могла. И потом, мне было стыдно, что мне дали освобождение, а другим, у которых дети на руках, нет.

Даня:

— Ага, вот видишь! Теперь будешь верить?

— Буду.

— Ну слава Богу, что тебя освободили.

Весь день я смотрела на него и не знала, что сказать.

Он заметил мой взгляд и сказал:

— Не смотри так: чудес много на земле».

Вряд ли эта история подлежит рациональному истолкованию. Но то, что Хармс действительно верил в свою мистическую связь с умершим отцом и постоянно обращался к нему за помощью в самые тяжелые моменты жизни, — это было безусловно так.

Интересно, что о схожем случае, когда так же проявились «сверхъестественные способности» Хармса, вспоминала и Алиса Порет:

«В какую-то очередную „чистку“ Ленинграда мы были

занесены в список на выселение. У нас отняли паспорта, и был назначен срок отъезда. Д. И. узнал об этом, сказал, чтобы мы не волновались, что ничего не случится — и что он меня отвоюет. Я ему поверила и была спокойна. Меня вызвали в милицию, и Д. И., взяв меня за руку, пошел со мной. Он сел на подоконник, а я вошла в дверь. Мне задали пару вопросов, я на все ответила. Потом милиционер долго думал и сказал:

— Ищите ваши документы.

Я их сразу узнала в высоченной стопке „на выселение“. Он долго смотрел на наши три фото — мамы, брата и мое, потом сказал: „Нехай...“ и положил их в соседнюю маленькую стопку.

— Завтра у управдома получите.

Я спустилась по лестнице и увидела, что Хармс сидел, прислонившись к косяку, опустив руки, совершенно бледный, а на лице были крупные капли.

— Пойдемте, — сказала я. — Он нас оставил.

— Я знаю, — сказал Д. И. — Но я еще немного посижу.

Мне не терпелось скорее бежать домой.

— Выйдем на воздух, вам будет легче.

Д. И. с трудом встал, и мы с ним где-то еще долгое время сидели на скамейке.

— Вы теперь поняли, как я не хочу, чтобы вы уехали? — сказал он».

Разумеется, Марина Малич не была вовсе освобождена от всех работ. Военное начальство, освободив жену Хармса от рытья окопов, направило ее на трудовые работы внутри города. Конечно, это было полегче, но она все равно страшно уставала. К тому же денег у них с Хармсом по-прежнему почти не было, и жили они впроголодь — притом что блокадный голод был еще впереди. Об этом Малич пишет 22 августа Наталье Борисовне Шанько, жене А. И. Шварца. Письмо было направлено в Пермь, куда супруги Шварцы эвакуировались. Накануне, 21 августа, сообщала Малич Шанько, уехала в эвакуацию сестра Хармса Лиза (ее муж, видимо, был на фронте), и квартира опустела — в ней никого не осталось кроме Хармса с женой и «старухи, которая наперекор всем продолжает жить». Из этого же письма мы узнаем о попытках Малич устроиться на работу на завод, чтобы получить рабочую карточку. До войны она периодически пыталась давать уроки французского языка, что почти не давало заработка, а после начала войны, как легко догадаться, желающих учить французский больше вообще не осталось. Увы, обещания знакомых устроить Марину на завод так и остались обещаниями.

Письмо, написанное ею 22 августа, стало прологом катастрофы. На следующий день, 23 августа, Хармс был

арестован. Его жена вспоминает об этом аресте в подробностях, несмотря на то, что во время записи ее воспоминаний с того момента прошло уже почти 60 лет:

«Даня, наверное, жил в предчувствии, что за ним могут прийти. Ждал ареста. У меня, должна сознаться, этого предчувствия не было.

В один из дней Даня был особенно нервный.

Это была суббота. Часов в десять или одиннадцать утра раздался звонок в квартиру. Мы вздрогнули, потому что мы знали, что это ГПУ, и заранее предчувствовали, что сейчас произойдет что-то ужасное.

И Даня сказал мне:

— Я знаю, что это за мной...

Я говорю:

— Господи! Почему ты так решил?

Он сказал:

— Я знаю.

Мы были в этой нашей комнатушке как в тюрьме, ничего не могли сделать.

Я пошла открывать дверь.

На лестнице стояли три маленьких странных типа.

Они искали *его*.

Я сказала, кажется:

— Он пошел за хлебом.

Они сказали:

— Хорошо. Мы его подождем.

Я вернулась в комнату, говорю:

— Я не знаю, что делать...

Мы выглянули в окно. Внизу стоял автомобиль. И у нас не было сомнений, что это за ним.

Пришлось открыть дверь. Они сейчас же грубо, страшно грубо ворвались и схватили его. И стали уводить.

Я говорю:

— Берите меня, меня! Меня тоже берите.

Они сказали:

— Ну пусть, пусть она идет.

Он дрожал. Это было совершенно ужасно.

Под конвоем мы спустились по лестнице.

Они пихнули его в машину. Потом затолкнули меня.

Мы оба тряслись. Это был кошмар.

Мы доехали до Большого Дома. Они оставили автомобиль не у самого подъезда, а поодаль от него, чтобы люди не видели, что его ведут. И надо было пройти еще сколько-то шагов. Они крепко-крепко держали Даню, но в то же время делали вид, что он идет

сам.

Мы вошли в какую-то приемную. Тут двое его рванули, и я осталась одна.

Мы только успели посмотреть друг на друга.

Больше я его никогда не видела.

И тогда они повернулись и пихнули меня:

— Иди вперед.

И потащили меня на улицу, но так, чтобы не видно было, как они меня ведут. Я шла немножко впереди; а они сзади.

И повернули туда, где стоял этот поганый автомобиль.

Они втолкнули меня в машину, двое сели от меня по бокам — наверное, чтобы я не сбежала, — и повезли меня в нашу квартиру.

И тут начался обыск. Ужас что такое было! Всё падало, билось. Они всё швыряли, рвали, выкидывали. Разрывали подушки. Всюду лезли, что-то искали, хватали бумаги — всё, что попадало под руку. Вели себя отвратительно.

Я сидела не шелохнувшись. Что я могла сделать?!

Под конец они сели писать протокол».

Л. Пантелеев утверждал, что «пришел к нему (Хармсу. — *А. К.*) дворник, попросил выйти за чем-то во двор. А там уже стоял „черный ворон“. Взяли его полуодетого, в одних тапочках на босу ногу...». Был ли Хармс в одних тапочках, неизвестно: стоял теплый август, может, и был. Но воспоминания Малич не дают возможности сомневаться: о том, что это был арест, Хармс понял с самого начала, с момента первого звонка в квартиру. Предчувствие ареста было у него еще с вечера прошлого дня: он не хотел вытаскивать в коридор письменный стол, как они с женой это делали ежедневно. Дело в том, что у него опять накопился долг перед Литфондом и существовала реальная угроза описи имущества. Но поскольку квартира была коммунальная, то описать имели право только то имущество, которое бесспорно принадлежало должнику, то есть находилось в его комнате. Коридор же был местом общего пользования и принадлежал всем жильцам квартиры на равных правах.

Арест Хармса впоследствии оброс легендами, как это и бывает обычно в таких случаях. Самая яркая легенда гласила, что писатель был арестован, когда он вышел из квартиры в магазин, чтобы купить табаку. И поскольку в квартиру он больше не вернулся, то так никто и не узнал, что с ним случилось. Эта версия легла в основу знаменитой песни Александра Галича «Легенда о табаке», в которой он использовал цитаты из детского стихотворения Хармса «Из дома вышел человек...»:

„Из дома вышел человек
С веревкой и мешком
И в дальний путь, и в дальний путь,
Отправился пешком.
Он шел, и все глядел вперед,
И все вперед глядел,
Не спал, не пил,
Не спал, не пил,
Не спал, не пил, не ел,
И вот однажды, поутру,
Вошел он в темный лес,
И с той поры, и с той поры,
И с той поры исчез...“

Лил жуткий дождь,
Шел страшный снег,
Вовсю дурил двадцатый век,
Кричала кошка на трубе,
И выли сто собак,
И, встав с постели, человек
Увидел кошку на трубе,
Зевнул, и сам сказал себе:
— Кончается табак!
Табак кончается — беда,
Пойду куплю табак, —
И вот... Но это ерунда,
И было все не так.
‹...›

На воле — снег, на кухне — чад,
Вся комната в дыму,
А в дверь стучат,
А в дверь стучат,
На этот раз — к нему!
О чем он думает теперь,
Теперь, потом, всегда,
Когда стучит ногою в дверь
Чугунная беда?!

А тут ломается строка,
Строфа теряет стать,
И нет ни капли табака,
А т а м — уж не достать!
И надо дописать стишок,

Пока они стучат...
И значит, все-таки — мешок,
И побоку зайчат.
(А в дверь стучат!)
В двадцатый век!
(Стучат!)
Как в темный лес,
Ушел однажды человек
И навсегда исчез!..

Но Парка нить его тайком
По-прежнему прядет,
А он ушел за табаком.
Он вскорости придет.
За ним бежали сто собак,
И кот по крышам лез...
Но только в городе табак
В тот день как раз исчез,
И он пошел в Петродворец,
Потом пешком в Торжок...
Он догадался, наконец,
Зачем он взял мешок...

Он шел сквозь свет
И шел сквозь тьму,
Он был в Сибири и в Крыму,
А опер каждый день к нему
Стучится, как дурак...
И много, много лет подряд
Соседи хором говорят:
— Он вышел пять минут назад,
Пошел купить табак...

Интересно, что и комментатор издания А. Галича в «Библиотеке поэта» В. Бетаки сообщает читателям как некий установленный факт, что Хармс «был арестован на улице». То есть — с помощью одних мифов комментируются другие.

Сегодня мы имеем возможность проследить от начала и до конца следственное дело Даниила Хармса (№ 2196—41 г.), которое привело к его аресту и последующей гибели.

Постановление на его арест было выписано 21 августа и утверждено на следующий день. В нем говорилось:

«Ювачев-Хармс Д. И. к.-р. настроен, распространяет в своем

окружении клеветнические и пораженческие настроения, пытаясь вызвать у населения панику и недовольство Сов. правительством.

Ювачев-Хармс заявляет:

— „Советский Союз проиграл войну в первый же день. Ленинград теперь либо будет осажден или умрет голодной смертью, либо разбомбят, не оставив камня на камне. Тогда же сдастся и Балтфлот, а Москву уже сдадут после этого без боя“.

И далее: — „Если же мне дадут мобилизационный листок, я дам в морду командиру, пусть меня расстреляют; но форму я не одену и в советских войсках служить не буду, не желаю быть таким дерьмом. Если меня заставят стрелять из пулемета с чердаков во время уличных боев с немцами, то я буду стрелять не в немцев, а в них из этого же пулемета“.

Ювачев-Хармс ненавидит Советское правительство и с нетерпением ждет смены Сов. правительства, заявляя:

— „Для меня приятней находиться у немцев в концлагерях, чем жить при Советской власти“».

Совершенно ясно, что в данном постановлении просто аккуратно переписан текст поступившего на Хармса доноса, в котором перемешаны мельчайшие частицы правды с тоннами лжи. Человек, писавший его, видимо, был знаком с Хармсом, хотя и не входил в близкий круг его друзей; об этом свидетельствуют совершенно невозможные для Хармса выражения, типа «дам в морду командиру» или сообщение о желании стрелять из пулемета в большевиков. Видимо, не знал писавший и о наличии у Хармса освобождения от воинской повинности, что исключало его рассуждения о том, что он будет делать, когда придет мобилизационное предписание.

Однако доноса было вполне достаточно, машина завертелась. Хармса арестовали, а в квартире его произвели обыск, при котором присутствовал, между прочим, дворник Ибрагим Киржанович Кильдеев, чье имя Хармс использовал в рассказе «Праздник» («дворник Ибрагим»), а фамилию — в несколько измененном виде — в стихотворении «Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев».

При обыске в квартире было изъято: «1) Писем в разорванных конвертах 22 шт. 2) Записных книжек с разными записями 5 штук. 3) Религиозных разных книг 4 штуки. 4) Одна книга на иностранном языке. 5) Разная переписка на 3-х листах. 6) Одна фотокарточка».

Книга, по позднейшим пояснениям Малич, была на немецком. Но поражают, конечно, результаты обыска. Сотрудники НКВД, перерывшие всю комнату и, по сообщению Малич, «искавшие бумаги», изъяли минимальное количество таковых.

После их отъезда сохранились три десятка записных книжек (забрали только пять), значительная часть переписки. Не взяли и ничего из рукописей Хармса. Создается ощущение, что обыск проводился спустя рукава, чисто формально, потому что в подобных случаях обычно изымались все бумаги арестованного. То, что почти весь архив Хармса сохранился, — это настоящее чудо, которое сегодня трудно объяснить.

Еще большие вопросы вызывает перечень предметов, которые были изъяты у Хармса в здании НКВД. Протокол изъятия составил 24 позиции! Вполне понятно, что писатель носил с собой паспорт (выданный ему всего двумя месяцами раньше — 7 июня 1941 года), свидетельство об освобождении от военной службы, свидетельство о браке, а также разные справки, результаты медицинских анализов, фотокарточки, часы, нашейный крестик, бумажник, записную книжку и членский билет Союза советских писателей. Но кроме этого у Хармса были обнаружены: Евангелие 1912 года издания, лупа, два кольца, «три стопки и одна рюмка белого металла» (! — *А. К.*), портсигар, мундштук, четыре иконки — две медные, одна деревянная и одна — нашейная с благословением Даниилу Ювачеву от митрополита Антония, данным 22 августа 1906 года, брошка и две коробки спичек. Всё это, разумеется, находилось как на самом Хармсе, так и было в его карманах и сумке. Поскольку времени на сборы во время ареста, разумеется, никакого не было, то приходится предполагать, что Хармс носил всё это при себе постоянно, ожидая ареста каждый день, в любое время.

Вместе с вещами у Хармса было изъято стихотворение А. Введенского «Элегия». Это трагическое стихотворение, написанное в 1940 году, очевидно, было особенно близко Хармсу особенно острым предсмертным ощущением:

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный —
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый —
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.

Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный.

Первого сентября Марина Малич написала Наталье Шанько открытку:

«Дорогая Наталия Борисовна,

Двадцать третьего августа Даня уехал к Никол‹аю› Макаровичу, я осталась одна, без работы, без денег, с бабушкой на руках. Что будет со мной, я не знаю, но знаю только то, что жизнь для меня кончена с его отъездом.

Дорогая моя, если бы у меня осталась хотя бы надежда, но она исчезает с каждым днем.

Я даже ничего больше не могу Вам писать, если получите эту открытку, ответьте, все-таки как-то теплее, когда знаешь, что есть друзья. Я никогда не ожидала, что он может бросить меня именно теперь. Целую Вас крепко

Ваша *Марина*».

В открытке Малич использовала хорошо знакомый людям той эпохи эзопов язык. Жена А. И. Шварца прекрасно знала, что произошло четыре года назад с Олейниковым, и ей не составляло труда расшифровать фразу «Даня уехал к Николаю Макаровичу» и то, как именно Хармс «бросил» свою жену.

В это время немцы приближались к Ленинграду. 2 сентября в городе были снижены нормы выдачи хлеба по карточкам: рабочие и инженерно-технические работники получали 600 граммов в день, служащие — 400 граммов, иждивенцы и дети — 300 граммов хлеба. А 8 сентября был взят Шлиссельбург, и вокруг Ленинграда замкнулось кольцо — началась блокада. Вечером того же дня немецкой авиацией был нанесен удар по Бадаевским складам. Вопреки легендам, при их пожаре вовсе не был уничтожен огромный запас продовольствия для города, поскольку такого запаса не было вовсе. Погиб лишь текущий запас — на несколько дней. С 11 сентября нормы выдачи продуктов по карточкам были снова урезаны: хлеба — до 500 граммов для рабочих и инженерно-технических работников, до 300 граммов — для служащих и детей, до 250 граммов — для иждивенцев; были также снижены нормы выдачи крупы и мяса.

Судя по всему, Хармс с самого начала прекрасно понимал, чем грозит ему арест в военное время. Поэтому он с самого начала делает ставку на психическое расстройство. Разумеется, он понимал, что скрыть факты своей биографии от НКВД

нереально, но в меру сил пытался их исказить — видимо, чтобы создать впечатление плохой работы памяти. Так, в частности, он сообщил, что был арестован первый раз не в 1931-м, а в 1930 году, причем якобы освобожден «без предъявления обвинения». На самом деле, как мы знаем, всё было тогда совсем по-другому — Хармс отправился в ссылку. Странные данные он сообщает и о своем образовании: вместо упоминания об электротехническом техникуме, в котором он, впрочем, проучился не так долго, Хармс указал, что три года был студентом физико-математического факультета университета. О своем отце он сообщил, что тот был археологом (на самом деле Иван Павлович Ювачев получил штурманское образование, а после освобождения стал религиозным писателем). Зато Хармс не забыл указать, что отец был в свое время признан душевнобольным — чего, на самом деле, скорее всего, никогда не было.

В «Акте медицинского освидетельствования», который был составлен в тот же день, 23 августа, в графе «психическая сфера» указывалось: «В обстановке ориентируется. Имеет навязчивые идеи, внимание понижено. Высказывает фантастические идеи». Диагноз, установленный предварительно, звучал как «психоз (шизофрения)». В заключение говорилось: «К физическому труду не годен. Следовать этапом может». В «словесном портрете» арестованного отмечалось, что он хромает на левую ногу.

Первый допрос состоялся 25 августа. Судя по указанному в протоколе времени, он был начат в 22 часа и закончен в 24 часа. Однако за все это время было зафиксировано лишь два вопроса и два ответа Хармса. Следователь предложил арестованному «рассказать о своих преступлениях против Советской власти». Хармс ответил, что «никогда никаких преступлений против Советской власти он не совершал». После этого следователь сообщил, что у него есть некие данные о том, что Хармс проводил антисоветскую деятельность, и снова предложил дать «правдивые показания», на что получил точно такой же ответ, как в первый раз. Этот протокол был заверен его подписью («мною прочитан и с моих слов записан правильно»).

Разумеется, этот допрос был лишь попыткой сломать арестованного немедленно. Пытки к Хармсу не применялись. Да и зачем они были нужны, если существовали законы военного времени, позволявшие расстреливать людей по одному подозрению в антисоветской деятельности? Не нужны были и никакие «тройки», которые прекрасно заменяли военные трибуналы.

Но в деле лежали бумаги, которые не позволяли просто так

расстрелять Хармса. Это были справка из психиатрического диспансера и документ об освобождении от военной службы по причинам психического заболевания. Учитывая это, а также манеру разговора Хармса, который, разумеется, всячески старался подтвердить свой психиатрический диагноз, 27 августа замначальника следственного отделения вынес постановление о приостановлении следствия и о направлении арестованного на экспертизу в психиатрическое отделение тюремной больницы. Эта больница находилась при тюрьме № 2 по адресу: Арсенальная набережная, 9. Хармс был переведен туда 2 сентября, сама экспертиза продолжалась неделю. 10 сентября было подписано «Заключение о психическом состоянии следственного заключенного Ювачева-Хармс Даниила Ивановича, 1905 года рождения, находящегося на испытании в отделении судебно-психиатрической экспертизы со 2 сентября 1941 г. по настоящее время».

Со слов Хармса приводились сведения: «С 20 лет стал зарабатывать в качестве детского писателя, в последующем также занимался литературным трудом, однако года два как писать стало труднее, стал увлекаться своими идеями изобретательства (устранение небольшой погрешности). В текущем году прошел комиссию на предмет определения инвалидности по второй группе».

Далее характеризовались его психическое состояние и поведение:

«Сознание ясное, правильно ориентирован во времени, месте и окружающем. Высказывает обширные бредовые идеи изобретательства. Считает, что он изобрел способ исправлять „погрешности“, так называемый пекатум парвум. Считает себя особенным человеком с тонкой и более совершенной нервной системой, способной устранять „нарушенное равновесие“ созданием своих способов. Бред носит характер нелепости, лишен последовательности и логики, так, например, объясняет причину ношения головных уборов, это желание скрыть мысли, без этого мысли делаются открытыми, „наружными“. Для сокрытия своих мыслей обвязывает голову тесемкой или тряпочкой. Всем своим „изобретениям“ дает особенное название и термин.

Критика к своему состоянию снижена. Эмоциональный тон бледный, с окружающими контакт избирательный, поверхностный».

Стоит заметить, что практически ничего нового к своему «бреду» 1939 года, когда он находился в психиатрическом диспансере Василеостровского района, Хармс не добавил, если не считать пресловутого *quaedam equilibritas cum peccato parvo* —

друскинского «равновесия с небольшой погрешностью», столь полюбившегося Хармсу. Находясь перед угрозой скорого расстрела, Хармс проделал примерно то же самое, чему была свидетельницей Марина Малич — прекрасно изобразил психическое расстройство. Комиссия пришла к заключению:

«...Ювачев-Хармс Даниил Иванович страдает душевным расстройством в форме шизофрении.

Заболевание давнее, предсказание неблагоприятное.

Как душевнобольной Ювачев-Хармс в инкриминируемом ему деянии является не ответственным, т. е. невменяемым и подлежит лечению в психиатрической больнице».

Помимо тюремных врачей в экспертизе участвовал и профессор Николай Иванович Озерецкий, тогда бывший заместителем директора по научной работе ленинградского Первого медицинского института, там же он руководил 2-й кафедрой психиатрии. Он довольно часто участвовал в психиатрических экспертизах, в том числе и во время войны — до своей эвакуации в Красноярск. Сохранились воспоминания старого врача Исаака Эпштейна, слышавшего от Озерецкого незадолго до его смерти характерный рассказ о том, как Озерецкий фактически спас своего коллегу профессора Михаила Григорьевича Привеса, страдавшего нервным тиком, который выражался в своеобразном движении головой, как будто профессор хотел освободиться от тесного воротничка рубашки:

«Завхоз (Первого медицинского института. — *А. К.*) прекрасно справлялся со своими обязанностями. Было известно, что он имеет определенные психопатологические проблемы. Одним из проявлений болезни была мания преследования. В блокадном Ленинграде этот симптом нашел соответствующую форму: ему казалось, что вокруг немецкие шпионы. В остальном он оставался вполне упорядоченным человеком. Все здания в Ленинграде соблюдали светомаскировку — окна были тщательно завешены шторами. Соблюдалась светомаскировка и в институте. Однажды завхоз пришел к Николаю Ивановичу и заявил: „Привет, немецкий шпион!“ Профессор Озерецкий поинтересовался: „Почему Вы так решили?“ — и услышал: „Он не соблюдает светомаскировку в аудиториях кафедры и по ночам подает немцам световые сигналы!“ Николай Иванович знал о болезни своего помощника. Знал также и о том, что переубедить больного в возникшей идее невозможно. Лучшее, что можно сделать для его спокойствия — согласиться с ним. И Николай Иванович сказал: „Вы знаете, я это тоже заметил. По-моему, он передает сигналы не только ночью, но и днем. Видели, как он делает головой: точка — тире, точка — тире!“ — и Николай Иванович

изобразил тик, свойственный профессору Привесу. Завхоз удивился, как он сам об этом не подумал, и на какое-то время конфликт был погашен».

Знавшие Озерецкого говорят о нем как о весьма порядочном человеке; возможно, что у него и не было особенного желания «разоблачать» Хармса, поскольку он хорошо знал, чем ему грозит такое разоблачение.

Несмотря на то, что заключение было подписано в течение недели после поступления Хармса в больницу, то есть 10 сентября, оно было затребовано следователем более чем через месяц — 22 октября.

За это время в городе произошло дальнейшее ухудшение ситуации. С 1 октября рабочие и инженерно-технические работники стали получать по карточкам 400 граммов хлеба в сутки, все остальные — по 200 граммов. Резко сократилась выдача других продуктов. С пивоваренных заводов забрали 8 тысяч тонн солода и перемололи их. На мельницах вскрыли полы и собрали всю мучную пыль.

В эти же дни, 27 сентября, в Харькове был арестован Александр Введенский. Это был так называемый «превентивный» арест — ему подвергали людей, которые когда-то были репрессированы. Считалось, что при приближении немцев они могут перейти на их сторону. Введенского вместе с другими арестованными посадили в поезд и повезли из Харькова по направлению к Казани, но в дороге он умер. Это случилось 20 декабря 1941 года. Его тело было выгружено из поезда в Казани и направлено в морг казанской психиатрической больницы. По фантастическому стечению обстоятельств именно в этой больнице всего несколькими днями раньше скончался поэт-символист Сергей Соловьев...

Получив официальное заключение о невменяемости Хармса, следователь должен был задуматься о дальнейших действиях. Как мы уже видели, автора поступившего на Хармса доноса в деле не было — вся информация об «антисоветской деятельности» Хармса подавалась как добытая оперативным путем без указания на источники. И это было понятно. А вдруг арестованного в конце концов не расстреляют? Ведь по окончании «следствия» он мог познакомиться с делом и впоследствии, оставшись в живых, «засветить» агента НКВД. Поэтому предполагалось «дожимать» подследственного самыми разными способами, заставляя его сознаться и подписать согласие с обвинением.

Но диагноз, подтвержденный врачами, ломал эту линию следствия.

В самом деле: теперь любые показания Хармса, которые

могли быть добыты на следствии, оказывались заранее скомпрометированными. Что возьмешь с сумасшедшего? На руках у следователя оставались никем не подтвержденные предположения. По большому счету, оставалось дело прекратить и отпустить арестованного для лечения.

Разумеется, это было совершенно невозможно. Поэтому примерно месяц следователь Бурмистров, к которому попало дело, согласовывал с начальством вызов секретного агента НКВД в качестве свидетеля. Наконец разрешение было получено, он постановил возобновить следствие и в этот же день допросил этого свидетеля — Антонину Михайловну Оранжиреву (в деле — «Оранжереева»), переводчицу, работавшую в Военно-медицинской академии.

Этот допрос, решивший судьбу Хармса, происходил 26 ноября.

За это время ситуация в городе стала критической. Был сдан Тихвин, и возникла реальная опасность создания вокруг города второго кольца блокады, что привело бы к полному прекращению даже того мизерного подвоза продовольствия, который еще оставался. С 13 ноября рабочим стали выдавать 300 граммов хлеба в день, а остальному населению — только 150 граммов. А с 20 ноября, то есть за шесть дней до допроса Оранжиреевой, Военный совет Ленинградского фронта установил самую низкую норму хлеба за все время блокады — 250 граммов по рабочей карточке и 125 граммов по служащей и детской. Историки указывают, что рабочие карточки в ноябре — декабре 1941 года получала только третья часть населения, и для снабжения жителей Ленинграда в эти месяцы расходовалось ежедневно всего 510 тонн муки. Да и не всегда удавалось отоварить хлебные карточки — чтобы получить свои мизерные граммы, людям приходилось выстаивать долгие часы в очередях на морозе. Других продуктов практически не было. Резко возросло количество краж и убийств с целью завладения продуктовыми карточками. Совершались налеты на хлебные фургоны и булочные. Смертность от голода уже в ноябре приняла массовые масштабы.

На таком фоне работала следовательская машина НКВД по делу Хармса.

Антонине Оранжиреевой (урожденной Розен) суждено было, не будучи писательницей, сыграть весьма мрачную роль в истории русской литературы XX века. Она закончила в свое время педагогические курсы преподавателей иностранных языков (английский, немецкий, французский), затем — Ленинградский университет, получив специальность географа-экономиста. С 1920

года работала в Академии истории материальной культуры (где была сотрудницей тогдашнего мужа А. Ахматовой В. Шилейко) и в различных учреждениях АН СССР, а с 1932 года участвовала в работе экспедиций академика А. Ферсмана на Кольском полуострове. Работала она и переводчицей. Когда она стала осведомительницей ГПУ — НКВД, точно неизвестно, но мы знаем, что уже в послевоенное время она стала одной из двух «наседок» в доме Ахматовой, причем так и не выявленной. Дело дошло до того, что после смерти Оранжиреевой в 1960 году Ахматова, которая в послевоенные годы была более чем недоверчива к людям, подозревая провокаторов порой даже в самых порядочных своих гостях, посвятила памяти стукачки одну из лучших своих эпитафий, вошедшую впоследствии в «Бег времени»:

ПАМЯТИ АНТЫ

Пусть это даже из другого цикла...
Мне видится улыбка ясных глаз,
И «умерла» так жалостно приникло
К прозванью милому,
Как будто первый раз
Я слышала его.

Из последующего допроса свидетельницы становится ясно, что именно ее донос стал причиной ареста Хармса и именно его (в вольной интерпретации) цитировал следователь на первом допросе 25 августа.

Оранжиреева рассказала, что с Хармсом она познакомилась в ноябре 1940 года через своего знакомого Евгения Эдуардовича Сно, «арестованного органами НКВД в начале войны с фашистской Германией». Сообщив, что с Хармсом никаких личных счетов или неприязненных отношений не было, наоборот, отношения были весьма дружественными, свидетельница, по просьбе следователя, дала следующую характеристику на Хармса с политической стороны: «Ювачева-Хармс могу охарактеризовать как человека, враждебно настроенного по отношению к ВКП(б) и Советской власти, занимающегося проведением антисоветской деятельности». Следователь попросил конкретизировать факты этой антисоветской деятельности. Оранжиреева ответила:

«Мне известно, что Ювачев-Хармс, будучи антисоветски настроен, после нападения фашистской Германии на Советский Союз систематически проводил среди своего окружения

контрреволюционную пораженческую агитацию и распространял антисоветские провокационные измышления. Ювачев-Хармс в кругу своих знакомых доказывал, что поражение СССР в войне с Германией якобы неизбежно и неминуемо. Хармс-Ювачев говорил, что без частного капитала не может быть порядка в стране. Характеризуя положение на фронте, Ювачев-Хармс заявлял, что Ленинград весь минирован, посылают защищать Ленинград невооруженных бойцов. Скоро от Ленинграда останутся одни камни, и если будут в городе уличные бои, то Хармс перейдет на сторону немцев и будет бить большевиков. Хармс-Ювачев говорил, что для того, чтоб в стране хорошо жилось, необходимо уничтожить весь пролетариат или сделать их рабами. Ювачев-Хармс высказывал сожаление врагам народа Тухачевскому, Егорову и др., говоря, что если бы они были, они спасли бы Россию от большевиков. Других конкретных высказываний в антисоветском духе Ювачева-Хармса я теперь не помню».

Трудно теперь уже решить, под диктовку ли следователя записывала Оранжиреева свои показания или же старательно выдумывала их сама. Но эти показания нужны были следствию, чтобы Хармса в любом случае не оставили на свободе. Ведь они показывали, что, хотя он и психически болен, он все же преступник. И поскольку по причине болезни за свои действия он не отвечает, то его следует направить на принудительное лечение.

Двадцать восьмого ноября следователь Артемов (тот самый, который вел первый и единственный допрос Хармса 25 августа) вынес постановление, в котором указал, что Хармс «с начала войны между СССР и фашистской Германией проводил среди своего окружения контрреволюционную пораженческую агитацию, направленную к подрыву мощи Советского Союза, к разложению и деморализации тыла Красной Армии». Поскольку, согласно заключению психиатрической экспертизы, он является невменяемым, то дело направляется в военный трибунал пограничных и внутренних войск НКВД Ленинградского военного округа для применения в его отношении мер принудительного лечения. Через неделю, 5 декабря, это постановление было утверждено прокурором, а 7 декабря состоялось заседание военного трибунала. Несмотря на то, что это был трибунал, а не «тройка» 1930-х годов, суть советского «правосудия» не изменилась. Заседание было закрытым и «без прения сторон». После доклада прокурора и содоклада члена трибунала было вынесено решение: «Ввиду того, что согласно заключения судебно-психиатрической экспертизы от 10/IX-41 г., обвиняемый

Ювачев-Хармс признан душевнобольным и невменяемым в инкриминируемом ему обвинении, но по характеру совершенного им преступления он является опасным для общества, руководствуясь ст. II УК РСФСР, Ювачева-Хармс направить в психиатрическую лечебницу до его выздоровления, и дело возвратить в I Спецотдел УНКВД ЛО».

В середине декабря Хармс был переведен в тюремную больницу при «Крестах» (тюрьма № 1), в психиатрическое отделение. В это время голод в городе достиг своих максимальных размеров. Именно в декабре 1941 года в Ленинграде были зафиксированы первые случаи каннибализма.

Судя по воспоминаниям Марины Малич, она вплоть до декабря не могла узнать о том, в какой тюрьме находится ее муж. Это вполне вписывается в тогдашнюю практику: до окончания следствия передачи обычно не разрешались, а зачем тогда сообщать близким, где находится арестованный?

Более того, видимо, в каком-то из учреждений НКВД несчастную женщину решили ввести в заблуждение — ей сообщили, что Хармс якобы эвакуирован в Новосибирск. В архиве Шварцев сохранились ее письма от 30 ноября 1941 года Наталье Борисовне Шанько: одно посланное с оказией, а второе — с обычной почтой. Многое изменилось в жизни Марины к тому времени. Бомба частично разрушила дом 11 по улице Маяковского, где она жила с Хармсом, и она вместе с бабушкой переехала в «писательскую надстройку» (дом 9 по каналу Грибоедова). Уже было известно об аресте Введенского, пропал без вести на фронте ушедший добровольцем Леонид Липавский… Малич по-прежнему так и не смогла устроиться на работу, почти не выходила из дома и, конечно, очень голодала.

В письмах она сообщала, что «Дан. Ив. в Новосибирске», и просила по возможности помочь ему хотя бы небольшой суммой денег. Н. Б. Шанько находилась в эвакуации в Перми, а это, конечно, было ближе до Новосибирска, чем от Ленинграда. Но уже вскоре миф о Новосибирске рассеялся, Марине сообщили, где находится ее муж, и она два раза приходила передавать ему посылки. По ее воспоминаниям, стояла суровая зима, сугробы были выше ее роста. Она переходила через Неву по льду, входила в здание тюрьмы (дорога из-за ее крайней слабости занимала несколько часов), в небольшую комнату, где за окошечком сидел человек, принимавший передачи. Что могла Малич в это самое голодное время передавать Хармсу? Маленький кусочек хлеба с разными искусственными наполнителями, кусочек сахару… вот, пожалуй, и всё.

Только два раза смогла Малич передать Хармсу в тюремную

больницу эти крохи. В третий раз она отправилась на Арсенальную набережную в начале февраля 1942 года. Об этом последнем визите она рассказывает так:

«Там, где в окошко принимают передачи, кажется, никого не было или было совсем мало народу.

Я постучала в окошко, оно открылось. Я назвала фамилию — Ювачев-Хармс — и подала свой пакетик с едой.

Мужчина в окошке сказал:

— Ждите, гражданка, отойдите от окна, — и захлопнул окошко. Прошло минуты две или минут пять. Окошко снова открылось, и тот же мужчина со словами:

— Скончался второго февраля, — выбросил мой пакетик в окошко. И я пошла обратно. Совершенно без чувств. Внутри была пустота».

Февраль 1942 года был пиком смертности от голода в блокадном Ленинграде. Мизерное увеличение норм выдачи хлеба, происшедшее перед Новым годом (в связи с началом регулярных рейсов по Дороге жизни или, как ее называли ленинградцы, по свидетельству Д. С. Лихачева, Дороге смерти из-за большого количества людей, погибших на льду Ладожского озера от немецких обстрелов и бомбежек), не улучшило обстановку. Овощей, мяса, других продуктов в городе практически не было. И если мерзлые трупы умерших от голода валялись на улицах, если люди умирали в своих квартирах — и неделями их некому было оттуда вынести, — то можно себе представить, как кормили пациентов психиатрического отделения тюремной больницы!

Симулировав психическое заболевание, Хармс спасся от немедленной казни, но смог продлить себе жизнь лишь менее чем на полгода...

Узнав о смерти мужа, Марина Малич впала в страшное отчаяние. Она не помнила, как вышла из здания тюрьмы, как шла в темноте по заснеженному Ленинграду. Ноги ее привели к Якову Друскину, который жил вдвоем с матерью в доме 150 по Невскому проспекту. На ее лице был такой ужас, что он сразу всё понял. И когда мать налила ему тарелку супа (а это была последняя тарелка, видимо, из собачины), он категорически отказался:

«— Нет, мама. Дай суп Марине, пусть она ест.

Мать поколебалась, и он повторил:

— Мама, я говорю тебе, что я это не трону, если ты не дашь его Марине».

Мать пожала плечами и подала тарелку Марине.

Яков Семенович Друскин сразу понял, что нужно спасать

архив Хармса, который оставался в разбитом доме на улице Маяковского. Через некоторое время он вместе с Мариной пришел в эту квартиру, захватив с собой небольшой чемоданчик. В этот чемоданчик он набил рукописи — сколько мог. И ушел. Можно себе представить, сколько сил отнял такой поход (транспорт тогда в Ленинграде не ходил) у измученного голодом человека! Видимо, и сознание у него под воздействием голодания было не вполне ясное. Поэтому, как он сам вспоминал потом, он не смог найти даже некоторые рукописи, которые сам же отобрал (среди них оказалось утраченное стихотворение «Трава») — и был вынужден уйти из квартиры без них. Вторично он посетил квартиру на Маяковской уже после войны; там жила сестра Хармса Елизавета Грицына, которая разрешила ему забрать оставшиеся бумаги брата. Увы, их сохранилось весьма немного.

Чемоданчик с рукописями Яков Семенович Друскин хранил как самую большую драгоценность. Он взял его с собой в эвакуацию, затем с ним же вернулся в Ленинград. Друскин не расставался с этим архивом, даже когда уезжал на дачу. Разбирая рукописи (среди которых оказались не только черновики Хармса, но и произведения Введенского, Олейникова и других друзей писателя), Друскин не считал себя вправе касаться личных его бумаг, прежде всего — дневниковых записей и записных книжек. В нем теплилась надежда на то, что произошла какая-то ошибка, что Хармс не умер, а все-таки был эвакуирован с другими заключенными и когда-нибудь вернется живым. Эта надежда жила в нем до 1950-х годов, пока не стало ясно, что Хармс никогда не вернется. А в 1960 году Елизавета Ивановна Грицына, сестра Хармса, обратилась к Генеральному прокурору СССР с просьбой пересмотреть дело брата и реабилитировать его. Тогда-то ей и подтвердили, что по извещению тюрьмы № 1 города Ленинграда датой смерти ее брата является 2 февраля 1942 года. 25 июля 1960 года постановлением прокуратуры Ленинграда Хармс был признан невиновным, его дело было закрыто за отсутствием состава преступления, а сам он реабилитирован.

После войны и вплоть до реабилитации (случайно ли это слово стало заглавием последнего хармсовского рассказа?) имя Хармса находилось под запретом. Даже написанные им совместно с Маршаком «Веселые чижи» теперь печатались под именем одного только Маршака. И лишь в 1967 году в материалах научной студенческой конференции Тартуского университета впервые в СССР были опубликованы статьи о «взрослом» творчестве Хармса и Введенского. Их авторами были молодые филологи Михаил Мейлах и Анатолий Александров, которых Друскин привлек к разбору хармсовского архива. Одновременно

делались попытки издать Хармса и Введенского в СССР. Только после того, как стала ясной тщетность этих попыток, Я. С. Друскин снял запрет на распространение их текстов в самиздате — и с этого момента они широко расходятся в перепечатках и списках (разумеется, невыверенных и полных ошибок), попадают за границу, переводятся и издаются. Под именем Хармса ходило множество не принадлежащих ему текстов, включая анекдоты с рефреном: «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным...» Эти последние на самом деле сочинили в начале 1970-х годов молодые журналисты Наталья Доброхотова и Владимир Пятницкий, но молва однозначно приписала их опальному и оттого вдвойне популярному Хармсу.

В 1978 году М. Мейлах вместе с ленинградским поэтом и исследователем русского авангарда Вл. Эрлем предпринял издание в Иерусалиме девятитомного собрания сочинений Даниила Хармса. Увы, было издано всего три тома, после чего М. Мейлаха арестовали всё за ту же «антисоветскую пропаганду»; четвертый (и последний из вышедших) том появился уже после его освобождения, в 1988 году. Серьезное изучение творчества Хармса стало возможным лишь после того, как в конце 1980-х годов были сняты все преграды на пути публикации его творческого наследия. И тогда уже не ограниченному кругу филологов, а всем стало ясно, что в ситуации полного «андеграунда» (если пользоваться более новым термином) сформировался замечательный поэт и писатель, без сомнения принадлежащий к первому ряду русской и мировой литературы.

Осталось написать только о фантастической судьбе вдовы Хармса Марины Малич. После смерти мужа ее уже больше ничего не удерживало в Ленинграде, и она эвакуировалась. Попала она на Северный Кавказ, в совхоз недалеко от Орджоникидзе (Владикавказ), откуда первым делом она послала письмо Маршаку об участи Хармса (это письмо Маршак получил). Через некоторое время началось немецкое наступление на Кавказе, и село, где она жила, было захвачено. Некоторое время она жила в оккупации, а когда подошли советские войска, немцы забрали ее с собой и увезли на работы в Германию. Она работала в Потсдаме до окончания войны, а потом ей удалось пробраться в лагерь для французов. Выдав себя за француженку, она попала в Париж, а затем приехала в Ниццу и встретилась со своей матерью, которая бросила ее почти сразу после рождения и жила в Ницце еще с дореволюционных времен. К матери Малич не чувствовала ничего, она была ей совершенно чужим человеком. Поэтому никаких моральных преград не стояло перед ней, когда у нее начался роман с мужем матери — Михаилом Вышеславцевым. Он

развелся, женился на Малич, и они переехали в Венесуэлу. Там Марину настигает последняя любовь ее жизни — русский эмигрант из очень известной фамилии Юрий Дурново. Она разводится и в третий раз выходит замуж. Марина Владимировна пережила своего третьего мужа, и в 1997 году сын перевез ее в США, где она и умерла в 2002 году на 90-м году жизни, став своего рода мостом между жизнью и творчеством Хармса и нашим временем.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДАНИИЛА ХАРМСА [35]

1905,

17 (30) декабря — в Санкт-Петербурге в семье бывшего народовольца и политкаторжанина Ивана Павловича Ювачева (1860—1940) и заведующей прачечной при Убежище принцессы Ольденбургской для женщин, освободившихся из тюремного заключения, Надежды Ивановны Колюбакиной (1869—1929) родился сын Даниил.

1906,

5 (18) января — крещен в церкви Пресвятой Богородицы при убежище.

1915,

сентябрь — поступил в первый класс реального училища, входившего в состав Главного немецкого училища Святого Петра (Петришуле).

1916,

3 марта — свидетельство Натальи Ивановны Колюбакиной, тетки Даниила, о его первом собственном литературном опыте («Данила сидит рядом со мной и пишет какую-то сказку...»).

1918

— отъезд в Хвалынский уезд Саратовской губернии к родственникам матери из-за голода и разрухи в Петрограде.

1919,

весна — лето — возвращение в Петроград.

Лето — пребывание у Н. И. Колюбакиной в Детском (Царском) Селе (Малая ул., ныне — ул. Революции, 27). Создание дошедшего до нас цикла рисунков.

1920,

январь — семья Ювачевых поселяется по адресу: Миргородская ул., д. 3/4, кв. 25.

13 августа — поступил на работу подручным монтера в Барачной больнице им. С. П. Боткина, куда устроилась служить и его мать. Работает там до 15 августа 1921 года.

1922,

шюль (?) — первый автограф, подписанный «D. Ch» (то есть Daniel Charms) — список стихотворения «В июле как-то в лето наше...».

1 сентября — переезжает в Детское Село, поселяется у тетки. Поступает в третий класс второй ступени 2-й Детскосельской единой трудовой школы (ее директором была Н. И. Колюбакина).

Осень — начало дружбы с одноклассницей Натальей Зегждой после ее выступления на вечере, посвященном памяти А. Блока.

1923,

весна — впервые зафиксировано стремление Даниила к необычному стилю в одежде: «На нем все было выдержано в бежево-коричневых тонах — клетчатый пиджак, рубашка с галстуком, брюки гольф, длинные клетчатые носки и желтые туфли на толстой подошве. Во рту Даня обычно держал небольшую трубку, видимо, для оригинальности...» (Л. А. Баранова).

Написаны первые из дошедших до нас его стихов: «Скоро ль шаровары позовут татарина...» (по воспоминаниям Л. Барановой и Н. Зегжды) и однострок «Задам по задам за дам».

1924,

весна — знакомство с Эстер Русаковой, будущей первой женой.

12 июня — написано стихотворение «Медная...».

Июль (?) — окончание школы, возвращение в Ленинград.

Сентябрь — поступил в Первый ленинградский электротехникум. Заявление было подано под фамилией «Ювачев-Хармс».

Осень — начинает выступать с чтением своих и чужих стихов в различных залах Ленинграда (электротехникум, Госпароходство, Тургеневская библиотека и др.). На одном из вечеров был задержан за чтение стихов Гумилева с собственным вступительным словом, но вскоре отпущен. Вместе с Г. Н. Матвеевым устраивает авангардные акции — гулянье по Невскому с раскрашенными лицами, залезание на деревья и др.

1925,

весна — начинает посещать собрания Ленинградского отделения Всероссийского союза поэтов.

Март — знакомство с А. А. Туфановым на вечере заумной поэзии. Вступление в туфановский «Орден заумников DSO».

Март — апрель — знакомство с Я. С. Друскиным, А. И. Введенским, Л. С. Липавским.

Июнь — трудности в техникуме («На меня пали несколько обвинений, за что я должен оставить техникум...»).

Лето — входит в дружеский круг «чинарей». Участие в спиритических сеансах.

11 августа — написана статья «Ход не от желудка — а от революции к материалу».

9 октября — подает заявление о приеме в Союз поэтов. Вопрос о его принятии был отложен до нового, 1926 года. В представленных Хармсом тетрадях были заумные стихотворения

(«Землю говорят изобрели конюхи», наброски к поэме «Михаилы», «Сек», «Говор» и др.). Стихи подписаны: «Школа чинарей Взирь Зауми. Даниил Хармс».

Декабрь — создание «Левого фланга».

24 декабря — переезд семьи Ювачевых на ул. Надеждинскую.

1926,

5 января — первое зафиксированное выступление «Левого фланга».

14 января — написано стихотворение «Вьюшка смерть» на смерть С. Есенина.

Январь — был анонсирован совместный сборник «Левого фланга» и ленинградских имажинистов «Необычайные свидания друзей» (сборник не вышел).

13 февраля — официально отчислен из электротехникума.

26 марта — принят в Ленинградское отделение Всероссийского союза поэтов.

3 апреля — посылает вместе с Введенским письмо с приложением стихов Б. Пастернаку в Москву с просьбой о содействии в публикации их произведений в альманахе издательства «Узел».

Май — знакомство с Н. А. Заболоцким.

20 августа — Заболоцкий посвящает стихотворение «Восстание» «Даниилу Хармсу, автору „Комедии города Петербурга“» (речь идет о первой, утраченной ее части).

17 сентября — допущен к экзаменам на киноотделение Курсов подготовки научных сотрудников (впоследствии — Высшие государственные курсы искусствоведения) при Государственном институте истории искусств (ГИИИ).

21 сентября — начало сотрудничества с театральным коллективом «Радикс». Хармс вместе с Введенским пишут для него драму «Моя мама вся в часах».

12 октября — встреча с К. С. Малевичем в Государственном институте художественной культуры. Малевич дает разрешение на репетиции в помещениях ГИНХУКа.

Сентябрь — октябрь — репетиции пьесы «Моя мама вся в часах».

19—20 октября — написано стихотворение «Казачья смерть».

10 ноября — репетиции прекращены. Хармс записывает в книжку: «„Радикс“ рухнул».

12 ноября — читает стихи на вечере ЛО ВСП, в частности — первую часть «Комедии города Петербурга».

24 ноября — создает рукописный сборник, куда входят «Комедия города Петербурга» (первая часть), «Ваньки-встаньки», «Конец героя» и «Казачья смерть». Дарит сборник тетке

Н. И. Колюбакиной.

Конец года — знакомится с «Добротолюбием».

Декабрь — задумано изменение названия «Левый фланг» на «Фланг левых», который должен был бы объединить все «левые» силы Ленинграда. Переговоры с Малевичем о его вступлении в новую организацию. Малевич дает «абсолютное согласие».

Вторая половина года — в сборнике ЛО ВСП «Собрание стихотворений» публикуется первое его произведение — стихотворение «Чинарь-взиральник (случай на железной дороге)».

1927,

начало января — создание рукописного сборника «Чинарь Даниил Иванович Хармс. Управление вещей. Стихи малодоступные» с авторским предисловием.

9 января — выступление поэтов «Левого фланга» в «Кружке друзей камерной музыки».

16 февраля — К. Малевич дарит Хармсу свою книгу «Бог не скинут» с надписью: «Идите и останавливайте прогресс».

18 февраля — Хармс посвящает Малевичу стихотворную сценку «Искушение».

Март — запланировано издание сборника «Радикса» (не вышел).

25 марта — группа меняет название на «Академия левых классиков».

26 марта — выступление «Академии левых классиков» на собрании литературного кружка Высших курсов искусствоведения при Государственном институте истории искусств, закончившееся скандалом.

28 марта — публикация в газете «Смена» резко негативной статьи «Дела литературные (о „чинарях“)», авторами которой были участники литературного кружка Высших курсов Н. Иоффе и Л. Железнов.

16 апреля — арест режиссера «Радикса» Георгия Кацмана.

13 мая — развод Эстер Русаковой с мужем. Хармс возобновляет с ней интенсивное общение.

Весна — встреча профессуры Института истории искусств (Томашевский, Эйхенбаум, Щерба, Тынянов, Шкловский) с пятью членами «Левого фланга» (Хармс, Введенский, Бахтерев, Вагинов, Заболоцкий).

Вторая половина года — выходит сборник ЛО ВСП «Костер», в котором напечатано второе и последнее при жизни Хармса его «взрослое» стихотворение «Стих Петра Яшкина-коммуниста» (слово «коммуниста» было изъято при публикации по цензурным соображениям).

Июль — август — живет в Детском Селе.

28 июля — написана статья о прозе Андрея Белого («Прием А. Белого, встречающийся в его прозе — долгождан...»).

Август — присутствует при чтении М. Кузминым поэмы «Форель разбивает лед».

5 сентября — закончены вторая и третья части «Комедии города Петербурга» (писались с 28 февраля 1927 года).

12 октября — написано стихотворение «Серенада» («Выходит Мария...»).

Октябрь — директор Дома печати Н. П. Баскаков предложил «Академии левых классиков» стать официальной секцией Дома печати при условии смены названия группы. В качестве нового названия избирается ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»).

Ноябрь — Н. Олейников, С. Маршак и Б. Житков привлекают Хармса к работе в детской литературе. Благодаря Маршаку Хармс заключает договоры на три детские книги: «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил», «Озорная пробка» и «Театр» (все три вышли в 1928 году).

20—24 декабря — пишет пьесу «Елизавета Бам» для постановки на вечере «Три левых часа» в Доме печати.

31 декабря — встреча Нового года в квартире инженера сцены П. Котельникова.

1928,

январь — репетиции вечера «Три левых часа». В журнале «Афиши Дома печати» выходит декларация ОБЭРИУ, в которой о Хармсе, в частности, говорилось: «Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношении. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе „классический“ отпечаток и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения» (написано Заболоцким).

24 января — участие в вечере «Три левых часа» с чтением стихов. Во втором отделении вечера была поставлена пьеса Хармса «Елизавета Бам».

25 января — в вечерней «Красной газете» появляется фельетон Лидии Лесной под издевательским названием «Ытуеребо», в котором вечер «Три левых часа» подвергается жесткой критике, а «Елизавета Бам» названа «откровенным до цинизма сумбуром, в котором никто ни черта не понял».

Февраль — вышел первый номер журнала для детей «Еж», в котором были опубликованы произведения Хармса «Иван Иваныч

Самовар» и «Озорная пробка».

5 марта — женился на Эстер Александровне Русаковой.

7 марта — призван на краткосрочную военную службу согласно «Закону об обязательной военной службе» 1925 года. Служба не предполагала жизни в казарме.

9 апреля — арест директора Дома печати Н. П. Баскакова.

Июнь — начинает перевод сказок братьев Гримм (не был опубликован).

Август — с уезжающим за границу П. Мансуровым отправлены произведения Хармса: «Елизавета Бам», «Казачья смерть», «Авиация превращений», «Скупость», «Фокусы!!!», «Серенада», «Искушение».

28 сентября — переговоры с В. Маяковским в гостинице «Европейская».

29 сентября — выступление с декларацией ОБЭРИУ после вечера Маяковского в Капелле.

Октябрь — Вагинов и Заболоцкий фактически перестают участвовать в деятельности ОБЭРИУ.

12 декабря — планировался обэриутский «вечер в трех покусах» в ГИИИ под названием «Василий Обэриутов». Отменен администрацией из-за обозначения даты на афише: «12 деркаребаря».

25 декабря — постановка пьесы Хармса и Бахтерева «Зимняя прогулка» в Доме печати.

1929,

22 января — написано стихотворение «Полет в небеса».

18 февраля — от туберкулеза легких умирает мать Хармса Надежда Ивановна Ювачева.

Март — вышла детская книга Хармса «Иван Иваныч Самовар».

10 марта — за неуплату членских взносов исключен из ЛО ВСП.

15 марта — вместе с формалистами участвует в вечере памяти В. Хлебникова.

Март — апрель — написана «История Сдыгр Аппр».

Весна — задуман и собран альманах «Ванна Архимеда» с участием обэриутов и формалистов. 9 октября Эйхенбаум направил в издательство официальную заявку на его издание, однако из-за отказа формалистов участвовать в нем альманах не вышел.

Июнь — серьезный кризис в отношениях с Эстер.

Сентябрь — к обэриутам присоединяется Юрий Владимиров.

1 октября — написано шуточное стихотворение «Ванна Архимеда».

Ноябрь — вышли детские книги Хармса «О том, как старушка чернила покупала» и «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил» (2-е издание).

Ноябрь — декабрь — фактическое расставание с Эстер.

12 декабря — выступление ОБЭРИУ в Доме печати.

1930,

январь — составлен новый план сборника «Ванна Архимеда» — без формалистов (не вышел). Написано более десяти стихотворений («Жил мельник...», «Злое собрание неверных», «Падение вод», «Ужин» и др.).

1 апреля — вечер ОБЭРИУ в общежитии студентов ЛГУ на Мытне (Мытнинская наб., д. 5). Хармс читает стихи «Полет в небеса», «Врун» и др.

9 апреля — в газете «Смена» опубликована статья Л. Нильвича (Льва Никольского) о вечере обэриутов 1 апреля — «Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов)». Публичные выступления обэриутов после нее прекращаются.

1 мая — в газете ЛГУ «Студенческая правда» появляется статья «Обереуты» (подписана — П. Фисунов), где стихи обэриутов объявлялись враждебными «нашему социалистическому строительству и нашей советской революционной литературе».

Май — в майском номере журнала «Ленинград» выходит статья Н. Слепнева «На переломе», в которой выступление ОБЭРИУ в университете называлось «вылазкой», сама группа объявлялась «реакционной», а ее творчество — «враждебным нашему социалистическому строительству и нашей советской революционной литературе».

1 шюля — поездка в пионерский лагерь «на встречу с читателями».

13 августа — в гостях у Чуковского. Делает запись в «Чукоккалу».

17 августа — закончена «Лапа».

22—24 августа — написано драматическое стихотворение «Месть».

Сентябрь — вторым изданием вышла детская книга «Озорная пробка».

16 октября — написан трактат «Cisfinitum».

Ноябрь — вышла детская книга «О том, как папа застрелил мне хорька».

11 ноября — написано стихотворение «Радость».

18 ноября — написано стихотворение «Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев...».

Осень — роман с Настей, бывшей прислугой сестры Хармса Лизы.

17—20 декабря — написан «Гвидон».

22 декабря — «Гвидон» посвящен Эстер и отправлен ей.

1931,

январь — февраль — активно интересуется магией и оккультизмом, картами Таро, пытается изучать иврит.

13—14 января — написано стихотворение «АнДоР».

15 марта — написано стихотворение «Окно».

29 марта — написана стихотворная сценка «Вода и Хню».

23—27 апреля — написано стихотворение «Хню».

Апрель — вышла детская книга Хармса «Миллион».

Лето — начинается роман с Раисой Ильиничной Поляковской (продолжался до ноября).

Июль — живет у тетки в Детском Селе. Написаны трактаты «Нуль и ноль», «О круге».

4 октября — умер Ю. Владимиров. Хармс не пришел ни на панихиду, ни на похороны («Я никогда никого не провожаю»).

25 октября — написан рассказ «Утро».

10 декабря — арестован сотрудниками ОГПУ.

11 декабря — состоялся первый допрос.

1932,

1—13 января — допросы в ОГПУ.

31 января — подписано обвинительное заключение.

21 марта — приговорен к заключению в концлагерь сроком на три года.

18 июня — благодаря хлопотам отца выпущен из предварительного заключения. Концлагерь заменен высылкой («минус двенадцать»). Хармс выбирает Курск, где уже находился Введенский.

13 июля — прибывает в Курск, где поселился в одном доме с Введенским.

Лето — переписывается с отцом, теткой, сестрой Лизой, Левиным, Тамарой Мейер (впоследствии Липавской), Б. Житковым, Л. Пантелеевым (А. И. Еремеев), Заболоцким, Е. Шварцем.

Август — сентябрь — болен плевритом, подозревает (ошибочно) туберкулез.

16 сентября — знакомство с доктором И. Б. Шнейдельсом.

12 октября — возвращается из ссылки в Ленинград.

20—21 ноября — посещает выставку в Русском музее «Художники РСФСР за XV лет».

Ноябрь — получает разрешение не возвращаться в ссылку и остаться в Ленинграде. Роман с Рене Рудольфовной О'Коннель-

Михайловской *(Frau Renè)*.

Конец ноября — начало романа с Алисой Порет (продолжается до февраля 1933 года).

1933,

15 января — у Хармса празднуется пятилетие ОБЭРИУ.

11 и 13 апреля — написаны первые миниатюры из будущего цикла «Случаи» («Математик и Андрей Семенович», «Четыре иллюстрации...»).

24 апреля — празднование 30-летия Заболоцкого.

Лето — начало встреч у Липавских («Кружок малограмотных ученых») на Гатчинской улице.

Август — знакомство с будущей второй женой Мариной Малич.

8 октября — смотрел спектакль по пьесе Е. Шварца «Клад» в ТЮЗе, после спектакля гулял со Шварцем.

20 октября — в филармонии слушал Моцарта («Реквием») и Шостаковича.

24 ноября — слушает «Реквием» Моцарта в филармонии.

Осень — переписка с Клавдией Пугачевой.

1934,

10 февраля — в последний раз навещает профессора-хирурга Грекова. На следующий день тот умер.

13 марта — написано стихотворение «Баня».

26 апреля — от туберкулеза умирает К. Вагинов.

16 июля — зарегистрирован брак с Мариной Малич.

Вторая половина августа — написан рассказ «Ольга Форш подошла к Алексею Толстому...».

30 августа — написан рассказ «Как известно, у Безыменского очень тупое рыло...».

Сентябрь — вместе с Введенским и Липавским задумывает написать сценарий фильма (замысел не осуществлен).

2 октября — Марина Малич прописалась в квартире Ювачевых.

1935,

8 января — написаны рассказы «История», «Карьера Ивана Яковлевича Антонова».

16 января — написано первое стихотворение в жанре У. К. Р. («упражнения в классических размерах») — «Зарождение нового дня».

23 января — написаны стихотворения «Олейникову» и «Неизвестной Наташе».

Январь — начало охлаждения отношений с Олейниковым.

5 мая — написано стихотворение «Послание к Николаю» (первый вариант).

6 мая — смотрел советский комедийный фильм А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова».

15 мая — скончался Казимир Малевич. Хармс переделывает «Послание к Николаю» в «На смерть Казимира Малевича».

17 мая — участвует в гражданской панихиде на квартире Малевича. Читает свое стихотворение на его смерть.

18 мая — участвует в гражданской панихиде в Доме художника на ул. Герцена и выносе гроба.

Лето — написана детская пьеса «Цирк Шардам».

19 августа — написаны два «Послания к Марине».

25 сентября — написаны рассказы «Теперь я расскажу, как я родился...» и «Инкубаторный период».

1936,

15 марта — написан рассказ «История дерущихся».

3 апреля — произносит речь на дискуссии о формализме в Союзе писателей.

Весна — перевел с немецкого книгу В. Буша «Плих и Плюх» (перевод печатался в журнале «Чиж» с восьмого по двенадцатый номер).

Середина года — задумал издание рукописного журнала «Тапир» (замысел не осуществлен).

15 августа — написано стихотворение «Вариации».

21 августа — написаны рассказы «Судьба жены профессора», «Случай с Петраковым».

31 августа — написан рассказ «Кассирша» («Маша и Кооператив»).

Конец лета — начало осени — переезд А. Введенского в Харьков.

1 сентября — написан рассказ «Отец и Дочь».

19 декабря — написан рассказ «О Пушкине».

1937,

7 января — начата «Голубая тетрадь».

13 января — написан рассказ «Один человек, не желая более питаться сушеным горошком...».

30 января — написан рассказ «Сундук».

Март — в третьем номере журнала «Чиж» опубликовано стихотворение «Из дома вышел человек...», после которого Хармса не печатали в течение года.

Весна — осень — тяжелое финансовое положение, голод.

Июль — перевод Хармса книги В. Буша «Плих и Плюх» вышел отдельным изданием.

3 июля — арестован Н. Олейников (расстрелян 24 ноября 1937 года).

22 августа — написан рассказ «О том, как меня посетили

вестники».

4 октября — написано стихотворение «Так начинается голод...».

Октябрь — переводит стихотворение немецкого философа и поэта барокко Магнуса Даниэля Омайса «Пришел конец. Угасла сила...».

15 ноября — написан рассказ «Мальтониус Ольбрен».

1938,

13 февраля — написан рассказ «Четвероногая ворона».

19 марта — арест Н. Заболоцкого.

18 июля — основал «Орден равновесия с небольшой погрешностью» (членский билет № 1 был выдан Н. И. Харджиеву).

12 октября — написаны рассказы «Меня называют капуцином...», «Тетрадь».

19 октября — в Москве умер Б. Житков.

22 октября — написан рассказ «Художник и Часы».

Осень — снова начинает приглашать к себе друзей и знакомых для совместного музицирования.

1939,

10 февраля — написан рассказ «Федя Давидович».

14 февраля — написан «Трактат более или менее по конспекту Эмерсена».

19 февраля — был на концерте Э. Гилельса в Клубе писателей на Шпалерной ул., д. 18. После концерта пишет статью, в которой критически отзывается об игре Гилельса.

Конец мая — первая половина июня — написана повесть «Старуха».

Начало сентября — изучает литературу по психиатрии с целью получения психиатрического диагноза.

29 сентября — ложится в нервно-психиатрический диспансер Василеостровского района, располагавшийся по адресу: 12-я линия Васильевского острова, д. 39.

5 октября — выписывается из диспансера с диагнозом «шизофрения».

3 декабря — получил освобождение от военной службы.

Конец года — цикл «Случаи» приобретает окончательный вид.

1940,

март — апрель — написан трактат «О существовании, о времени, о пространстве».

Начало мая (до 9-го числа) — знакомство с А. Ахматовой. Ахматова читает Хармсу поэму «Путем всея земли».

17 мая — скончался отец Иван Павлович Ювачев.

21 июня — написан рассказ «Рыцари».

8 августа — написан рассказ «Победа Мышина».

12 августа — написаны рассказы «Лекция», «Пашквиль», «Помеха».

4—7 сентября — написан рассказ «Упадание».

29 сентября — написан рассказ «Власть».

Вторая половина года — написан рассказ «На кровати метался полупрозрачный юноша...».

1941,

9—10 июня — написан рассказ «Симфония № 2».

10 июня — написано последнее из дошедших до нас произведений Хармса — рассказ «Реабилитация».

23 августа — арестован сотрудниками УНКВД ЛО. В постановлении на его арест говорилось, что «Ювачев-Хармс Д. И. к.-р. настроен, распространяет в своем окружении клеветнические и пораженческие настроения, пытаясь вызвать у населения панику и недовольство Сов. Правительством».

25 августа — допрошен по делу. Во время допроса симулировал психическое расстройство, в результате чего было принято решение о назначении психиатрической экспертизы.

2 сентября — переведен для экспертизы в психиатрическое отделение при тюрьме № 2 по адресу: Арсенальная набережная, д. 9.

10 сентября — комиссия дала заключение: «...Ювачев-Хармс Даниил Иванович страдает душевным расстройством в форме шизофрении. Заболевание давнее, предсказание неблагоприятное. Как душевнобольной Ювачев-Хармс в инкриминируемом ему деянии является не ответственным, т. е. невменяемым и подлежит лечению в психиатрической больнице».

22 октября — переведен из больницы в тюрьму.

26 ноября — по делу Хармса была допрошена свидетельница А. М. Оранжиреева, полностью подтвердившая обвинение.

7 декабря — военный трибунал ЛВО постановил: «Ввиду того, что согласно заключения судебно-психиатрической экспертизы от 10/IX-41 г., обвиняемый Ювачев-Хармс признан душевнобольным и невменяемым в инкриминируемом ему обвинении, но по характеру совершенного им преступления он является опасным для общества, руководствуясь ст. II УК РСФСР, Ювачева-Хармс направить в психиатрическую лечебницу до его выздоровления, и дело возвратить в I Спецотдел УНКВД ЛО».

Середина декабря — помещен в психиатрическое отделение тюремной больницы при «Крестах» (тюрьма № 1).

1942,

2 февраля — Хармс скончался в тюремной больнице.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

‹*Александров А. А.*› Краткая хроника жизни и творчества Даниила Хармса. В кн.: *Хармс Д. И.,* Полет в небеса. Л., 1988. С. 538.

Алиса Порет рассказывает и рисует // Панорама искусств. 1980. Вып. 3. С. 347—359.

Андроников И. Л. Николай Алексеевич // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 193—197.

Анна Семеновна Ивантер вспоминает // Театр. 1991. № 11. С. 116—119.

Балашова С. Воспоминания о Данииле Хармсе // Вперед. Пушкин. 1973. 13 ноября. № 134 (4965).

Баранова (Зегжда) Н. А. ‹Воспоминания› // ЦГАЛИ. СПб. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 99.

Бахтерев И. В. Когда мы были молодыми... Невыдуманный рассказ. В кн.: Воспоминания о Заболоцком... С. 57—100.

Бахтерев И. В. Встречи с Виктором Борисовичем Шкловским. В кн.: Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 441—446.

Бахтерев И. В. Горькие строки. В кн.: *Хармс Д.* Собрание сочинений. В 3 т.: Т. 3. Тигр на улице. С. 330—335.

Белодубровский Е. Даниил Хармс и Елизавета Хармсен // Вечерний Петербург. 1995. 24 апреля.

Блок М. Жизнь в нелепом положении // Ленинградская правда. 1988. 21 октября. № 243 (22385).

Богданович С. А. То, что запомнилось (Из встреч с Заболоцким). В кн.: Воспоминания о Заболоцком... С. 136—144.

Гернет Н. В. О Хармсе // Нева. 1988. № 2. С. 202—204.

Гинзбург Л. Я. Заболоцкий конца двадцатых годов. В кн.: Воспоминания о Заболоцком... С. 145—156.

Глоцер В., Дурново М. Наш муж Даниил Хармс. М., 2000.

Гор Г. С. Замедление времени. В кн.: *Гор Г.* Волшебная дорога. Роман. Повести. Рассказы. Л., 1978.

Дневник Кузмина 1931 года // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 163—204.

Елизавета Ивановна Грицына вспоминает // Театр. 1991. № 11. С. 38—45.

Елизавета Сергеевна Коваленкова вспоминает // Театр. 1991. № 11. С. 96—99.

Жукова Л. Л. Эпилоги. N.Y., 1983.

Кацман Г. К. Интервью. В кн.: *Введенский А.* Полное собрание сочинений. В 2 т.: Т. 2. С. 128—130.

Конисская М. Ю. Вокруг — океан бедствий. А мы смеялись //

Общая газета. 1995. 6—12 июля. № 27 (103).

Крусанов А. Хроника жизни и творчества Даниила Хармса. В кн.: *Хармс Д. И.* Случаи и вещи. СПб., 2007. С. 415—484.

Кузмин М. А. Дневник 1934 года. СПб., 1998.

Липавская Т. Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями. В кн.: Воспоминания о Заболоцком... С. 47—56.

Лукницкий П. Н. Встречи с Анной Ахматовой. В 2 т. Париж; М., 1997.

Маршак И. С. «Мой мальчик, тебе эту песню дарю...». В кн.: Я думал, чувствовал, я жил...: Воспоминания о Маршаке. М., 1988. С. 74—108.

Матвеев Г. Н. Воспоминания // ЦГАЛИ. СПб. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 100.

Мейлах М. Б. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса (предыстория, история постановки, пьеса, текст) // Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. 1. P. 163—246.

Минц К. Воспоминания // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 277—294.

Пантелеев Л. Я верую // Новый мир. 1991. № 8. С. 151—153.

Петров В. Н. Воспоминания о Хармсе // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 189—199.

Разумовский А. В. ‹Воспоминания› // ОР РНБ. Ф. 1254. Ед. хр. 20.

Рисс О. В. Письма к А. А. Александрову // ЦГАЛИ. СПб. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 182.

«...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 1—2. СПб., 1998.

Семенов Б. Время моих друзей. Л., 1982.

Синельников И. М. Молодой Заболоцкий. В кн.: Воспоминания о Заболоцком... С. 101—120.

Степанов Н. Л. Из воспоминаний о Н. Заболоцком. В кн.: Воспоминания о Заболоцком... С. 157—178.

Строганова Е. Н. Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1993—1994. № 6. С. 67—80.

Харджиев Н. И. Из последних записей // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. Padova: CLEUP, 2002. P. 49—62.

Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Т. 1—2. СПб., 2002.

Черненко Г. «Я ему был рад так же, как и он мне» (Даниил Хармс в письмах Бориса Житкова). В кн.: Хармсиздат

представляет: Советский эрос 1920-х — 1930-х годов. СПб., 1997.

Чуковская Л. К. Записки об А. Ахматовой. Т. 1—3. М., 1997.

Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990.

Jaccard J. Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27. S. 159—183.

notes

1

Пахота, боронование. (*Прим. М. Малич*.)

2

И. П. Ювачев неточно передает значение имени Даниил (Даниэль). Правильно — «Мой судья — Господь» (*др.-евр.*). *Здесь и далее — примечания автора.*

3

Здесь и далее цитаты из Хармса приводятся в авторской орфографии, весьма далекой от грамматических норм. Грамотность поэта была далеко не идеальной, но часто он искажал грамматический и орфографический облик текста совершенно сознательно, используя этот прием как составную часть своего творческого метода. Кроме этого, он, следуя футуристической традиции, зачастую отказывался от употребления в стихах знаков пунктуации.

4

Имеется в виду знакомый Хармса Ф. П. Тухолка.

5

«*Жирофле-Жирофля*» — популярная в России оперетта Француза Шарля Лекока.

6

Член ОБЭРИУ, писатель Левин (1904—1941), по паспорту был Борисом Михайловичем, но в качестве литературного псевдонима он выбрал данное ему при рождении традиционное еврейское имя Дойвбер.

7

Об этом здании со знаменитым глобусом на крыше на углу Невского проспекта и канала Грибоедова Н. Заболоцкий написал впоследствии знаменитые строки:

На башне рвался шар крылатый
И имя «Зингер» возносил.

8

Хармс, очевидно сознательно, изменяет орфографический облик фамилии героя, указывая ее как «Тапорыжкин» (судя по всему, это было впоследствии исправлено редактором). Думается, таким образом происходило характерное для Хармса «расподобление» фамилии, которая «уводилась» от того слова, от которого была изначально образована. Точно так же впоследствии Хармс будет поступать с одной из своих любимых фамилий, которая записывалась им как «Камаров». В печати стихотворение появилось с фамилией «Топорышкин» — очевидно, редактор счел невозможным публиковать произведение для детей с такой «неграмотной» фамилией героя.

9

Вопросительный знак напротив этого пункта поставлен Хармсом в записной книжке.

10

Туфанов использует в данном случае северные русские диалектизмы. «*Пазгать*» — здесь, видимо, «быстро расти», «*поздерник*» (у Туфанова — неправильно «паздерник») — солома, оставшаяся на ниве.

11

Сажин В. А. Введенский и Д. Хармс в их переписке // Библиограф. Париж, 2004. Вып. 18. С. 55.

Пастернак Б. Л. Письмо к Н. К. Чуковскому // *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 2005. С. 411.

13

Нюрочка — Анна Семеновна Ивантер, вторая жена А. И. Введенского. Он женился на ней летом 1930 года, после того как первая супруга Т. А. Мейер разошлась с ним и вышла замуж за Л. С. Липавского.

ДПЗ — Дом предварительного заключения.

15

Geist (нем.) — дух.

Тамаре Мейер, бывшей жене Введенского.

17

Карл Иванович Шустерлинг — придуманный Хармсом персонаж журнала «Чиж». В середине 1930-х годов Хармс также пользовался этим именем в качестве своего псевдонима.

18

Точное значение древнееврейского слова «села», употребляемого в псалмах, неизвестно. Есть два основных понимания этого слова: 1) «вовеки» или «аминь»; 2) какой-то музыкальный термин: возможно, знак паузы или, наоборот, более громкого пения. Есть также мнение, что это слово означало прекращение пения.

19

Фея Карабосс — персонаж балета П. И. Чайковского «Спящая красавица».

20

В воспоминаниях Т. Липавской указан 1932 год, что является явной ошибкой.

21

Дракон: Альманах стихов. Пг.: Цех поэтов, 1921.

22

Здесь и далее из очевидных опасений М. В. Туфанова зачеркивает написанную фамилию «Хармс».

23

Цит. по кн.: *Рак И. В.* Мифы Древнего Египта. СПб., 1993. С. 250-251.

24

В рукописи Хармс пишет фамилию Безыменского как «Безименский».

25

А. Туфанов: «Основным, связующим нас лозунгом являлось — чистое искусство, „искусство ради искусства“. Мы сознательно шли к крайним формалистским формам искусства — заумь, желая уйти от враждебной нам советской действительности и увести от нее наших читателей и последователей». И. Андроников: «Детская книжка Введенского — „Письмо Густава Мейера“ сделана по формальному принципу, с привлечением приемов поэтической зауми. Я был свидетелем того, как Введенский, перередактируя эту поэму, шел в построении новой редакции не от темы, а от созвучия в сочетании слов. В силу этого, это произведение, несмотря на его высокие формальные качества, является ярким примером приспособленчества, под которым скрывается антисоветская сущность...»

Здесь и далее в цитате выделения авторские.

27

Так Хармс пишет фамилию композитора.

28

В этих словах Хармса содержится намек на дарственную надпись Малевича, которой он сопроводил свою книгу «Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика» (Витебск: Уновис, 1922), подаренную Хармсу 16 апреля (?) 1927 года: «Идите и останавливайте прогресс».

29

Заболоцкий здесь цитирует, не называя, статью П. Незнамова «Система девок» (Печать и революция. 1930. № 4. С. 77—80).

30

Так в записи Хармса. Канонический русский текст: «Ибо не навсегда забыт будет нищий, и надежда бедных не до конца погибнет».

31

Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 61. Ср. с этим слова героя-повествователя в рассказе Хармса 1931 года «Утро», относящиеся к проблеме чуда: «Я просил Бога о каком-то чуде. Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо. Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему. Но ничего и не должно было измениться в моей комнате. Должно измениться что-то во мне».

Там же. С. 63.

Подчеркнуто автором.

34

Здесь Хармс использует еще один вариант своего псевдонима.

35

При составлении учтены работы: *Александров А.* Краткая хроника жизни и творчества Даниила Хармса // *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1988. С. 538—555; *Крусанов А.* Хроника жизни и творчества Даниила Хармса // *Хармс Д.* Случаи и вещи. СПб., 2007. С. 415—484.